منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



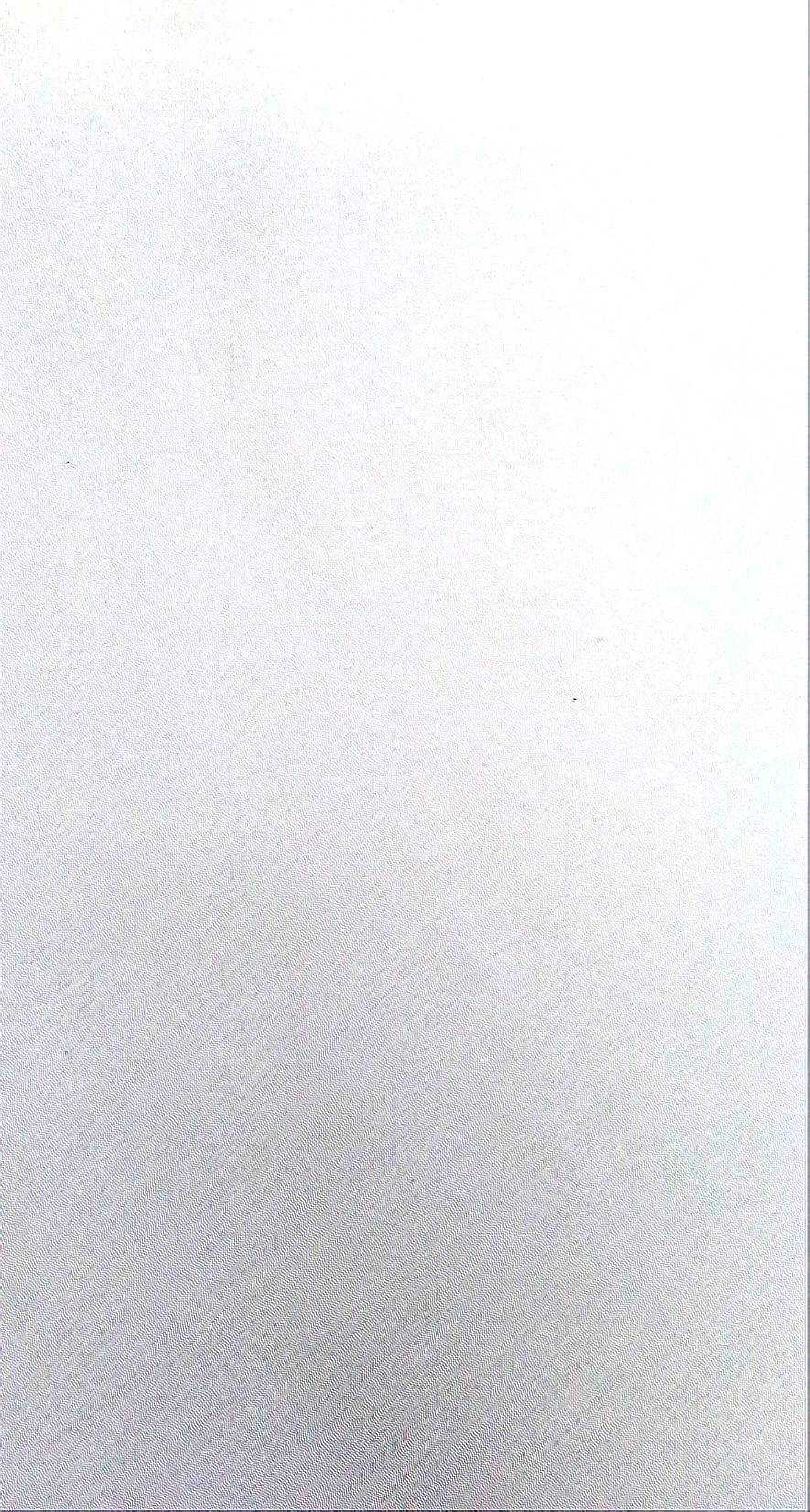
منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

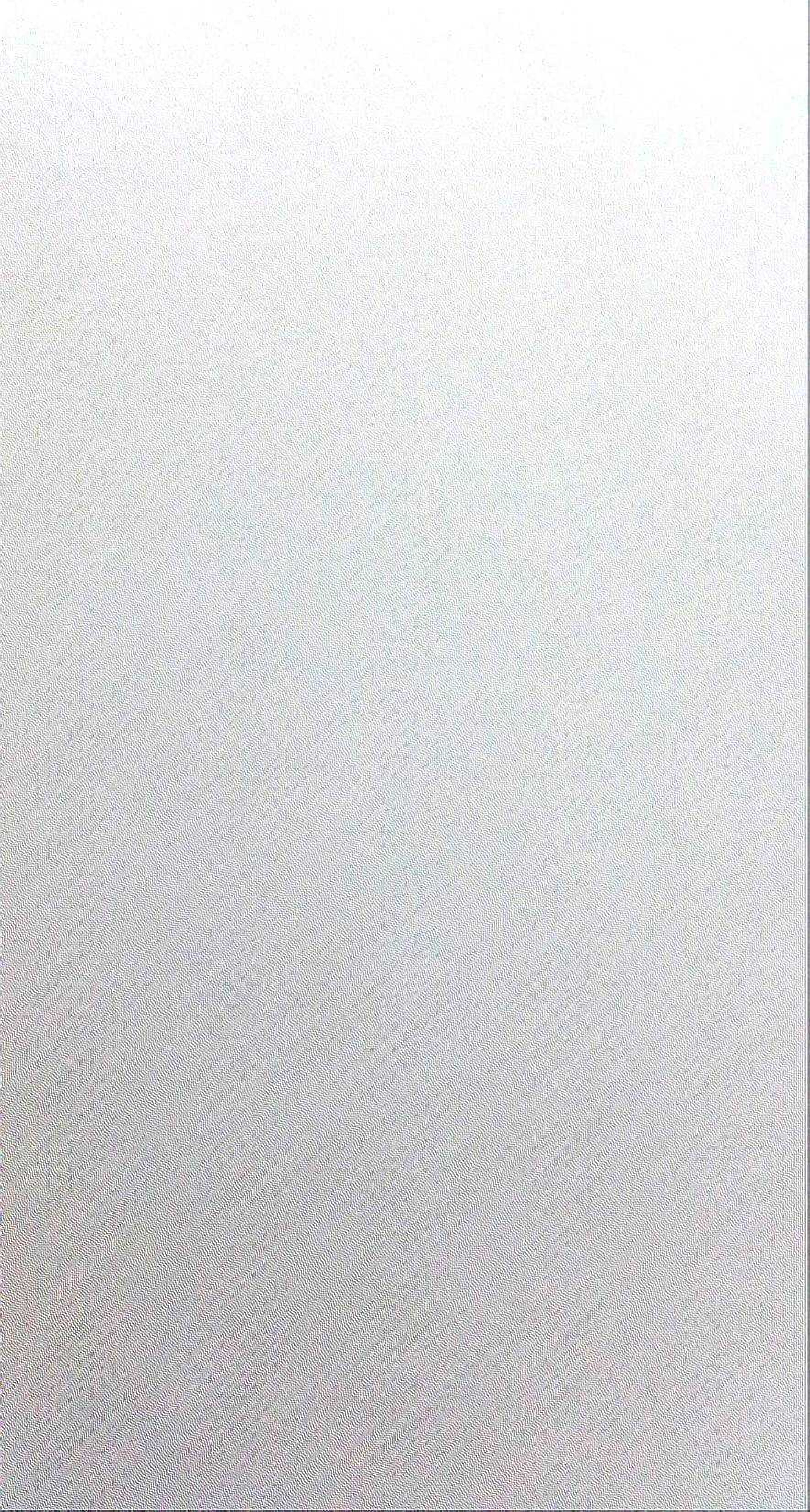
أحمد صالح الطامي

من الترجمة إلى التأثير

دراسات في الأدب المقارن

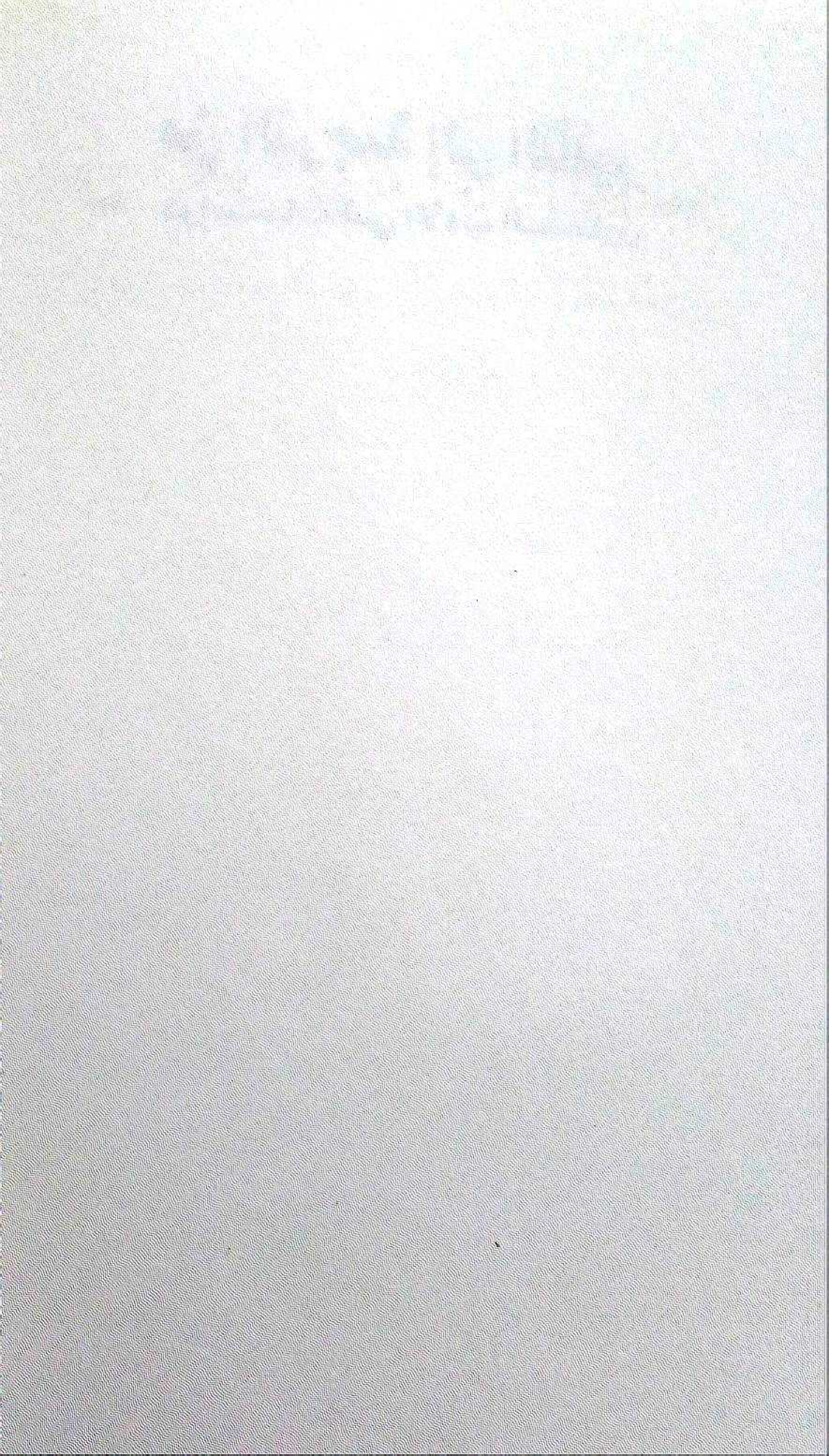
مقاربات فكرية





من الترجمة إلى التأثير

دراسات في الأدب المقارن

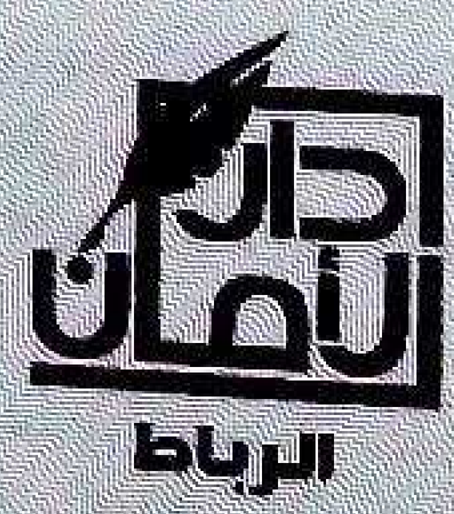


من الترجمة إلى التأثير

دراسات في الأدب المقارن

أحمد صالح الطامي

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING





بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى
1434 هـ - 2013 م

ردمك 978-614-01-0917-9

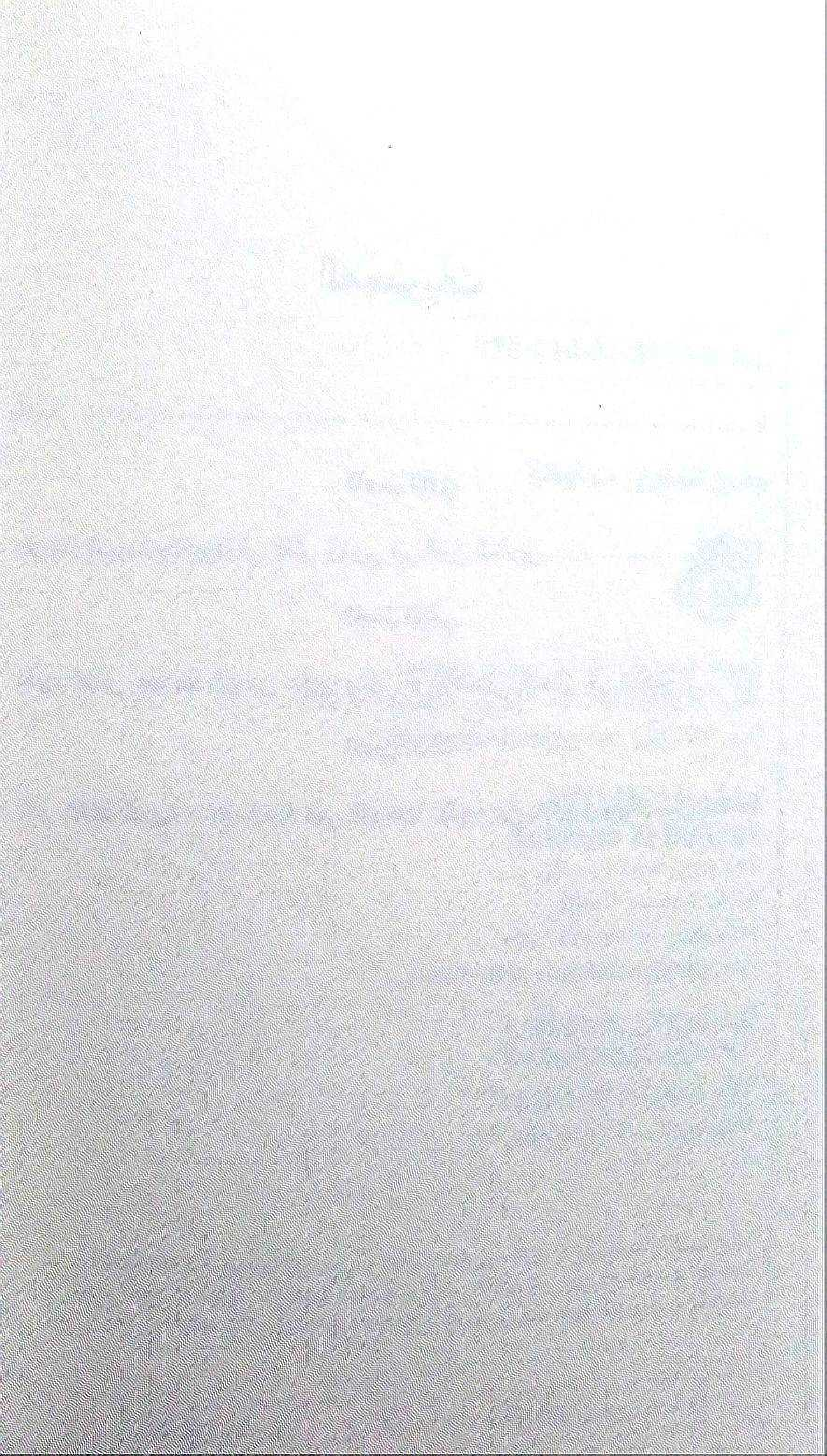


4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
هاتف: 537723276 212+ - فاكس: 537200055 212+
البريد الإلكتروني: darelamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
هاتف الرياض: 96650933772+
هاتف بيروت: 9613223227+

المحتويات



مقدمة

شكّل الأدب المقارن، عالميا، ركنا أساسا من أركان الدراسات الأدبية والنقدية في الأدب الحديث وخاصة منذ مطلع القرن العشرين. ورغم أن هذا العلم لم تستو معالمه وتتعدد اتجاهاته وتتوسع أبحاثه إلا في القرن الماضي، إلا أن مادته وقضاياه قديمة قدم التاريخ الأدبي نفسه. وقد تطور الأدب المقارن في القرن العشرين وتوسعت دراساته وتطبيقاته وتشعبت وربما تضاربت. ومع ذلك، فقد رشح الأدب المقارن نفسه "رسولا للعالمية وتجاوز الحدود وبناء الجسور" كم يقول الدكتور حسام الخطيب.[1]

والأدب العربي الحديث لم يكن لينهض نهضته في القرن العشرين لو لم تنفتح أمامه نسائم الآداب العالمية وخاصة الأدبين الإنجليزي والفرنسي. فأدبنا الحديث يظل مادة خصبة للدراسات المقارنة التي لا تزال بحاجة إلى مزيد من الجهد والكشف.

ومن الملاحظ أن التجربة العربية في الأدب المقارن حديثة العهد بالقياس إلى تجارب الأمم الأخرى في هذا الميدان. فقد ظهر مصطلح الأدب المقارن في العربية متأخرا قرابة قرن على مولده في فرنسا. ويرجع الدكتور علي شلش أسباب التأخر في هذا المصطلح وغيره من المصطلحات الأدبية والنقدية الأخرى إلى أمور أهمها: "اختلاف

---

1 حسام الخطيب، الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2001، ص 10.

درجة التطور الاجتماعي، والنـزعة المحافظة، والميل إلى التشكيك في الجديد، والرغبة الكامنة في صيانة التراث والدفاع عن النفس إزاء احتلال الطرف الآخر في المثاقفة لأوطاننا".[1]

ومع ذلك، فقد تطورت الدراسات المقارنية العربية تطورا ملحوظا في الوطن العربي وتحديدا في الجامعات العربية التي احتل فيها الأدب المقارن موقعا جيدا في مناهج الأدب والتدريس خاصة في أقسام اللغة العربية بمرحلتيها الجامعية والعليا.

يتناول هذا الكتاب زاويتين جوهريتين وأساسيتين من زوايا الدرس الأدبي المقارن؛ الأولى نظرية والثانية تطبيقية. أما الأولى النظرية فتتناول نظريات الترجمة في الفكر الغربي التي يتصدى لها الفصل الأول من الكتاب. وليس من شك أن الترجمة هي الوسيلة الرئيسة لانتقال الآداب إلى اللغات الأخرى. ولولا الترجمة لما حدث التأثر والتأثير ولما نشأ علم الأدب المقادن. ولذلك حظيت الترجمة باهتمام النقاد والمفكرين الغربيين، وتطورت دراسات الترجمة، وتوسعت، في الأدب والفكر الغربيين، تطورا وتوسعا جعل منها مصطلحا يزاحم مصطلح الأدب المقارن. ورغم استناد عملية التأثر والتأثير بين الآداب العالمية على الترجمة؛ إلا أن العلاقة بينها وبين مصطلح "الأدب المقارن" ظلت "معقدة وإشكالية".[2]

---

1 علي شلش، الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية، دار الفيصل الثقافية، الرياض، 1995، ص 73. انظر أيضا: د. أحمد صالح الطامي ود. برهان محمد أبو عسلي، "الأدب المقارن في جامعات دول شبه الجزيرة العربية: الواقع والهموم-دراسة ميدانية"، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب-جامعة البحرين، عدد 13-شتاء 2006، ص 60.

2 الخطيب، ص 145.

يتصدى هذا الفصل لدراسة نظريات الترجمة في الفكر والنقد الغربيين وتطورها كما تجلت في كتابات علماء الترجمة ومنظريها الغربيين. وسوف تركز الدراسة على تطور هذه النظريات في القرن العشرين من خلال التعرض لأبرز القضايا التي اهتمت بها نظريات الترجمة وشغلت حيزا كبيرا من اهتمامات علمائها. ولأهمية الترجمة الأدبية، لكونها محور نظريات الترجمة، سيخصص هذا الفصل جزءا خاصا عنها في نهاية البحث يناقش فيه أبرز آراء علماء ومنظري الترجمة في ترجمة النص الأدبي. ويسعى هذا الفصل إلى أن يقدم هذه النظريات بأسلوب واضح يتجاوز التعقيد الفلسفي والمعرفي الذي اكتنف تطور هذه النظريات في النقد الغربي بسبب ارتباط هذا التطور بشبكة متداخلة من العلوم والمعارف.

أما الزاوية الثانية التطبيقية فتتجلى في دراستين تطبيقيتين في الفصلين الثاني والثالث. أما الأول فعن تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي الحديث كما يتجلى في المفهوم النظري للشعر عند الشاعر الديواني عبد الرحمن شكري. وأما الثانية فعن تأثير الثقافة العربية-الإسلامية في الأدب الغربي كما يتجلى في الكوميديا الإلهية لدانتي.

ففي الفصل الثاني دراسة تطبيقية لتأثر الشاعر الديواني عبد الرحمن شكري بالشعراء الإنجليز في تشكيل مفهومه النظري للشعر. وتكشف هذه الدراسة جانبا جوهريا من جوانب الفكر النقدي عند عبد الرحمن شكري بصفته رائد التنظير النقدي لجماعة الديوان. وسيركز هذا الفصل على المقدمات التي كتبها لدواوينه؛ تلك المقدمات التي تشكل عصارة مفهومه النظري للشعر. لقد ارتبطت

هذه المقدمات النظرية بالكتابة الشعرية وقضايا الشعر الجوهرية، وبذلك خلت من الاستطرادات، والمعارك الشخصية، وكل ما لا علاقة له بالشعر. يضاف إلى ذلك أن كتابة الشاعر لمقدمات دواوينه الشعرية يجعل الشاعر يستحضر ذهنيا الممارسة الفعلية لكتابة الشعر فيحول ذلك بين الشاعر وشطحات النظرية وفضاء المثالية، لترتبط هذه المقدمات ارتباطا وثيقا بالكتابة الشعرية نفسها، وتركز على طبيعة الشعر، و"اتصاله بالوجدان، وتصويره للحظات النفسية، والمزاوجة بين عواطف الشاعر ومظاهر الطبيعة، ... ويتفرّع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشعر وتتحدث عما تقتضيه تلك النظرة الوجدانية من وحدة في الموضوع، وتماسك بين أجزاء القصيدة، واستخدام لمعجم شعري جديد وصور شعرية حديثة."[1]

وستكشف هذه الدراسة وجها من أوجه الفكر النقدي لشكري الذي توارى أمام الطوفان النقدي للعقاد والكتابات الساخرة للماز ني، بينما لم يكن لدى شكري ذلك الجلد الذي ملكه صاحباه، فاستسلم لأزمته النفسية وإحباطا ته، ما جعل صاحبيه يستأثران بالاهتمام والدراسات النقدية، وظل نصيبه من الدراسات، سواء في شعره أو نقده، أقل مما يستحق، رغم أن مجهوده النقدي خاصة لا يزال يفتقر إلى مزيد من الدراسة والبحث[2]. وهذا ما

---

1 د. محمد مصطفى هدارة، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، (القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1401/1981) ص 136.

2 عبد الرحمن شكري، **دراسات في الشعر العربي**، جمعها وحققها د. محمد رجب البيومي، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1415/1994) ص 11.

سيحاول هذا الفصل من الكتاب الإسهام فيه باستخراج مفهوم عبد الرحمن شكري النظري للشعر عن طريق دراسة مقدمات دواوينه، واستجلاء أهميتها النقدية، ومقارنة آرائه حول الشعر بمنابعها التي تأثرت بها وخاصة رواد الرومانسية الإنجليز الذين كان شكري مطلعاً على أفكارهم، وأبرزهم وليم هازلت، ووليم وردزورث، وصامويل تايلور كولرج، بغية وضع تصور نظري لمفهوم الشعر عند هذا الشاعر الناقد الرائد.

أما الفصل الثالث فدراسة تطبيقية مقارنية أخرى من بُعدٍ مختلف. لقد حظي موضوع تأثر الأدب العربي الحديث بالأدب الغربي بالنصيب الأوفر من الدراسات المقارنية العربية. ومع ذلك، فقد ظل تأثّر الأدب الغربي بالثقافة العربية- الإسلامية، خاصة القديمة منها، موضوعا أثيرا لدي كثير من المقارنين العرب والغربيين. ويأتي موضوع تأثر الأديب الإيطالي دانتي في ملهاته الشهيرة (الكوميديا الإلهية) بالمصادر العربية-الإسلامية واحدا من الموضوعات التي تناولها النقاد الغربيون والعرب. ومن أشهر من تناول هذا الموضوع من النقاد الغربيين المستشرق الإسباني آسين بلاثيوس.

سوف يناقش هذا الفصل آراء النقاد العرب في مسألة تأثر دانتي بالمصادر العربية-الإسلامية مناقشة نقدية مقارنة تكشف عن مدى تأثر النقاد العرب برأي المستشرق الإسباني بلاثيوس، أو تفردهم بآراء مستقلة، أو إضافتهم لما بدأه بلاثيوس، أو مخالفتهم له. وسوف تركز هذه الدراسة على ما دار من نقاشات لكل من بلاثيوس والنقاد العرب في مصدرين عربيين-إسلاميين كان لهما النصيب الأكبر من النقاشات والدراسات بين النقاد العرب وهما

قصة معراج النبـــي محمد صلى الله عليه وسلم، و*رسالة الغفـــران* لأبـــي العلاء المعري.

لقد كانت الترجمة، ولا تزال، إشراقا أعتق الفكر والإبداع من قيود اللغة والمكان، لينطلقا طائرين في سحائب الترجمة، ســـائحين في سماوات الأرض الإنسانية، فيهطلا أمطارا من ذخائرهما هنا وهنالك، فتتأثر الأرض، وتستجيب ربيعا إنسانيا، وروده فكر جديد وعـــبيره إبداع متجدد.

ذلك ما يتصدى له الأدب المقـــارن استكشـــافا، ودراســـة، ومقاربة، وذلك ما يطمح هذا الكتاب أن يسهم فيه.

وبالله التوفيق.

أحمد صالح الطامي

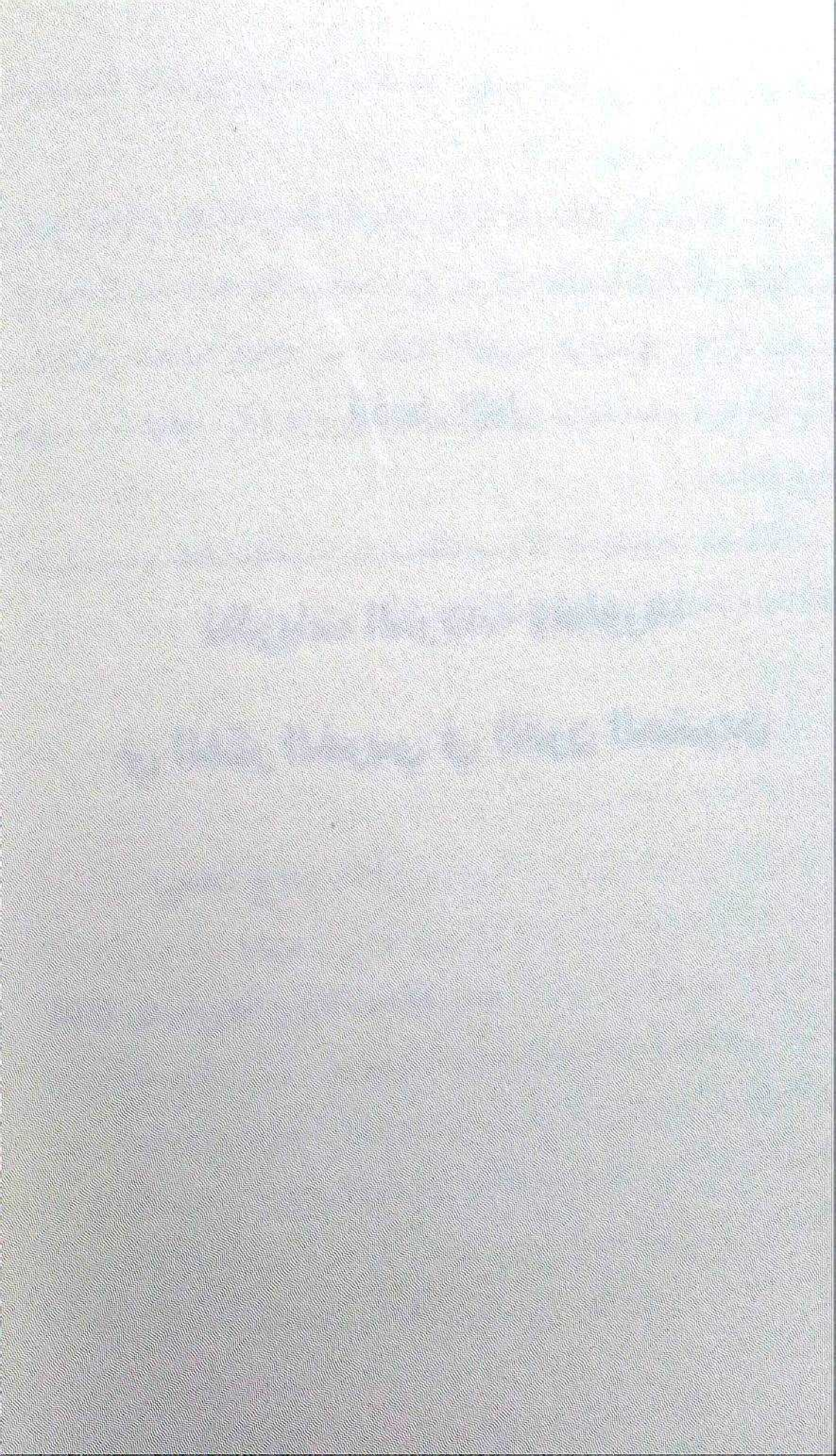
بريدة

صفر 1434/ كانون الثاني-يناير 2013

الفصل الأول

نظريات الترجمة وتطورها

في الفكر الغربي في القرن العشرين



لم تعد الترجمة ممارسة للنقل الحرفي أو الظاهري بين لغتين أو أكثر. فقد تطورت الدراسات الخاصة بنظرية الترجمة، خاصة في القرن العشرين، واحتلت شطرا كبيرا في الدراسات العلمية، خاصة ميدانيْ علم اللغويات والأدب المقارن. وأصبحت الترجمة علما مهما ليس للدراسات اللغوية والأدبية فحسب، بل لعدد من العلوم التي تعتمد على الترجمة في دراساتها كالدراسات الدينية والسياسية والاجتماعية والعلوم التطبيقية التي استفادت جميعها مما أصبح يعرف بـ "دراسات الترجمة" Translation Studies. إن التاريخ الطويل للترجمة كان السبب الرئيس لتطور "دراسات الترجمة." وقد انبثق من هذه الدراسات عدد من النظريات أو الأسس النظرية للترجمة، وخاصة ترجمة النص الأدبي، تركز جميعها على فلسفة الترجمة، وطبيعتها، وأهدافها، وتفاصيل ممارستها، ولتفضي هذه الدراسات إلى تحويل الترجمة إلى علم، أو فن، له أصوله وقواعده وفلسفته ورؤيته وعلماؤه ومنظروه. وقد شهد القرن العشرون ثورة واسعة في الترجمة ممارسة وتنظيرا ليس في العالم الغربي فحسب، بل في معظم بلدان العالم. ومنذ عام 1983، أصبحت نظرية الترجمة حقلا معرفيا مستقلا حين أوجدت له الجمعية اللغوية الحديثة Modern Language Association مدخلا مستقلا في مسردها الدولي للكتب International Bibliography.

تعريف الترجمة

لعل من المفيد تتبع معنى الترجمة، بدءا من معناها المعجمي - اللغوي في اللغة الإنجليزية، كنموذج للغات الغربية، وانتهاء بمعناها عند علماء الترجمة ومنظريها. يعرف قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية OED الفعل يترجم *to translate* بالمعاني التالية: "يحوّل من لغة إلى أخرى؛ يغيّر إلى لغة أخرى مع الاحتفاظ بالمعنى؛ يصيّر؛ ينقل. أيضا: يعبر بكلمات أخرى؛ يعيد الصياغة؛ يمارس الترجمة؛ يحوّل نصا من لغة إلى أخرى؛ يغيّر في الشكل، أو المظهر، أو الجوهر. أيضا: يحوّل؛ يعدّل، يبدل[1]."

أما كلمة ترجمة *translation* فيعرفها القاموس نفسه بالمعاني التالية: تَحَوُّل؛ تحريكٌ أو نقلٌ من شخص أو مكان أو حالة إلى آخر أو أخرى. أيضا: عمل أو إجراء التحويل من لغة إلى أخرى؛ إنتاج هذا العمل أو الإجراء. أيضا: النص في لغة أخرى[2]. ولا تخرج معاني الكلمتين عما ذكر في قواميس اللغة الإنجليزية، وهي معان وصفية وعامة.

بيد أن لعلماء الترجمة تعريفات اصطلاحية تعطي معاني أكثر وضوحا وتحليلا. ولكن يجب الأخذ بالاعتبار أن تعريفات الترجمة عند علمائها يصعب حصره، وهو ما يضطر الباحث للاقتصار على ثلاثة تعريفات كان لها نصيبها من الانتشار والمرجعية في دراسات الترجمة.

---

1 *The Oxford English Dictionary*, 12 vol. (Oxford, Great Britain: The Clarendon Press, 1933).

2 The Oxford English Dictionary.

يعرّف جي سي كاتفورد J. C. Catford الترجمة بأنها "عمليـــة تُمارَس على اللغات: إجراء تبديل نص في لغةٍ بنص في لغة أخرى."[1]

ويعرفها أيضا بأنها "استبدال مواد [أو مضامين] نصوصية في لغة بمواد [أو مضامين] نصوصية مساوية في لغة أخرى".[2]

ويعرف دوستارت Dostart الترجمة بأنها "ذلك الفرع من علم اللغة التطبيقي الذي يعنى على وجه التحديد بإشـــكالية أو حقيقـــة تحويل معنى من مجموعة منتظمة من الرموز إلى مجموعة منتظمة أخرى من الرموز."[3]

وتعرف سوزان باسنت مكـــواير Suzan Basnett-McGuire الترجمة بأنها "ما يستلزم تحويـــل نـــص اللغـــة-المصـــدر source language (SL) إلى اللغة المستهدفة target language (TL) بحيث تضمن أولا أن يكون المعنى الظاهري للنصين متشابها إلى حد كبير، وتضمن ثانيا أن يكون بناء نص اللغة-المصدر SL محافظـــا علـــى أقرب درجة ممكنة، ولكن ليس إلى درجة تصل إلى تشويه بناء نص اللغة المستهدفة TL."[4]

---

1 J.C.Catford, ***A Linguistic Theory of Translation,*** (London, Great Britain: Oxford University Press, 1965) p. 1.

2 Catford, p. 20.

3 Crawford, p. 23.

4 Suzan Bassnett-McGuire, *Translation Studies,* (New York, N.Y: Mathuen &C0., 1980), p. 2.

تطور الترجمة قبل القرن العشرين

إن ممارسة الترجمة قديمة قدم التأليف نفسه، ولها من التاريخ الطويل والمعقد ما لأي تاريخ أدبي[1]. وأقدم ترجمة في الغرب تعود إلى عام 240 قبل الميلاد، عندما قام العبد الإغريقي المُعتَق ليفيوس أندرونيكوس Livius Andronicus بترجمة الأودسة شعرا إلى اللاتينية، وبذلك عُدّ أندرونيكوس أول مترجم موثق، وإن كان على الأغلب انه قد سُبق بمحاولات في الترجمة. ثم قام المترجمان نايفيوس Naevius وإينيوس Ennius بترجمة المسرحيات الإغريقية إلى اللاتينية، ثم توالت الترجمة بعد ذلك من الإغريقية إلى اللاتينية والعكس بالعكس[2]. بعد عدة قرون تولى العرب دفة حركة الترجمة من الإغريقية إلى العربية، عن طريق اللغة السريالية. ولعل دار الحكمة ببغداد تمثل أول مدرسة للترجمة حيث أسهمت بدور أساس في نقل الفكر اليوناني إلى اللغة العربية، وفي مقدمة هذا الفكر الفلسفة اليونانية، بترجمة أعمال أرسطو وأفلاطون وهيبوقراط وقالن، وغيرهم. أعقب هذا التوهج الحضاري، كما هو معروف، انحدار حضاري وعلمي قابله نهضة أوربية استقت من المنجز العربي في الترجمة خاصة، لتنتقل دفة الترجمة إلى أوربا، حيث انعكست حركة الترجمة لتصبح من العربية إلى اللغات الأوربية. لقد وجد الأوربيون النصوص العربية لا تقل حيوية عن النصوص الأصلية، فانتقل مركز الترجمة من بغداد إلى

---

1 Theodore Savory, ***The Art of Translation.*** (Boston, Mass.:The Writers, Inc. 1968), p. 37.

2 Savory, p. 37.

طليطلة، وخصوصا بعد أن تأسست "كلية المترجمين" التي انشغلت بترجمة النصوص العربية إغريقية الأصل إلى اللاتينية. وعلى مدى أكثر من قرن استقطبت طليطلة العلماء للعمل في مكتباتها. من أولئك العلماء أديلارد الباثي Adelard of Bath الذي ترجم النسخة العربية من كتاب *المبادئ* لإقليدس، وكذلك العالم روبرت دي ريتينيس Robert de Retines الذي قام بأول ترجمة للقرآن الكريم بين عامي 114 1-1143 م. وفي القرن الثاني عشر بدأت النُسخ إغريقية الأصلية بالوصول إلى طليطلة لتبدأ الترجمة مباشرة من الإغريقية إلى اللاتينية. ويمثل هذا القرن علامة متميزة في انتشار الترجمة في أوربا التي كان معظمها ترجمات للإنجيل ولنصوص دينية. منذ ذلك الحين أخذت الترجمة تنمو لتصل في القرن العشرين إلى مرحلة من التدفق الشامل والناشط في كل المعارف[1].

وكما هو التطور الطبيعي لأي فن أو علم، بدأت الدراسات النقدية والتنظيرية الخاصة بالترجمة تظهر نتيجة للنمو الذي شهدته حركة الترجمة خاصة في أوربا في بضعة القرون الماضية. كان العالم الفرنسي إتيان دوليه Etienne Dolet (1509-1546) من أوائل المنظرين الذين وضعوا نظرية للترجمة، حيث نشر في عام 1540 م ملخصا لمبادئ الترجمة بعنوان *كيف تترجم جيدا من لغة لأخرى؟* أكد فيه على عدد من المبادئ لممارسة الترجمة أهمها:

1- أن فهم اللغة الأصلية يعد أمرا لازما للمترجم.

2- أن دور المترجم يتجاوز كونه لغويا متمكنا.

---

1 Savory, pp. 37-39, 45.

3- الترجمة تستلزم تقديرا وتثمينا للنص الأصلي.

4- ضرورة الوعي بالمجال الذي سوف يحتله النص المترجم في اللغة المستهدفة.[1]

وثمة عدد من المنظرين للترجمة في القرن نفسه أبرزهم جورج شابمان George Chapman (16341559-) المترجم الكبير لملحمة هوميروس الذي كرر آراء دوليه في كتابيه "الكتب السبعة The Seven Books" و"رسالة إلى القارئ Epistle to the Reader"، ونشر في الكتابين نظريته الخاصة في الترجمة[2].

وخلال القرن الثامن عشر ظهرت عدة نظريات للترجمة لعدد من العلماء أبرزهم ألكسندر فريزر تترلورد وُدهاوسلي Alexander Frazer Tytterlord Woodhouselee (1747-1814) وفردرك شلايرمخر Friedrich Schleiermacher (1768-1834). لكن نظرية ودهاوسلي هي الأبرز في هذا القرن، فقد نشر في عام 1792 كتابه بحث في مبادئ الترجمة *Essay On the Principles of Translation* الذي يعد أحد الأطروحات النادرة في فن الترجمة، حيث لا يزال الكتاب يحافظ على جزء كبير من قيمته إلى يومنا هذا. في هذا الكتاب بسط المؤلف ثلاثة أسس يُحكم من خلالها على الترجمة. هذه الأسس هي:

1- يجب أن تعطي الترجمة نسخة كاملة لأفكار النص الأصلي.

---

1 Suzan Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, (New York, N.Y: Mathuen &C0., 1980), p. 54.

2 McGuire, p. 54.

2- أسلوب كتابة الترجمة وطريقتها يجب أن تكون بأسلوب كتابة النص الأصلي نفسه وطريقته نفسها.

3- يجب أن يكون أسلوب نص الترجمة بالسهولة نفسها التي يتحلى بها النص الأصلي.

أما شلايرماخر، الذي يعده النقاد مؤسس التأويلية، الهرمنوطيقا hermeneutics، فقد وضع أساس الاتجاه التأويلي للترجمة الذي يَنظُر إليها على أنها لا يمكن أن تكون منعزلة عن "أساس التواصل الإنساني القائم على الفهم، أي التأويل (الهرمنوطيقا)، وبذلك يكسب الفعل الترجمي أهمية حاسمة إذ تتجلى فيه كل المعضلات التأويلية الكامنة في كل خطاب[1]."

واستمرت دراسات الترجمة في القرن التاسع عشر في مختلف اللغات الأوربية. ويبرز في هذا القرن ماثيو آرنولد Mathew Arnold الذي أسهم في إثراء دراسات الترجمة في ذلك القرن. وتظهر نظريته للترجمة في بحثه المتميز في ترجمة هوميروس *On Translating Homer*. والفكرة الرئيسة في نظريته تركز على أن الترجمة يجب أن تحدث في القارئ الأثر نفسه الذي يحدثه النص الأصلي في قارئه. وهذا يتضمن أن المترجم قد يضحي بدقة الترجمة الحرفية في سبيل الصياغة الجمالية المؤثرة[2].

---

1 عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي، (الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 2007)، ص ص 21-22.

2 Savory, pp. 44-5

تطور نظريات الترجمة في القرن العشرين

تطورت، وكثرت، دراسات الترجمة في القرن العشرين إلى درجة يصعب، وربما يستحيل، الإحاطة بها جميعها. فمع مطلع القرن حظيت الترجمة باهتمام رواد النقد الأدبي أمثال آي أي رتشاردز I.A. Richards، وعزرا باوند Ezra Pound، وهيلير بلوك Hillaire Belloc، ورينيه ويلك Rene Wellek. ولكن باوند وبلوك يمكن الإشارة إليهما بصفتهما ناقدين شهيرين شكلت أفكارهما النظرية عن الترجمة بداية ثورة دراسات الترجمة ونظرياتها في القرن العشرين. لقد كانت أعمال عزرا باوند ومهاراته متسقة في تأثيرها مع مكانته ناقدا ومنظرا. فقد ركزت نظريته على دقة النقل للتفاصيل، وللكلمات الخاصة، والصور المفردة. وقد تأسست نظريته على "مفهوم الطاقة في اللغة، حيث لا يُنظر إلى الكلمات فوق الصفحات، وإلى التفاصيل الدقيقة على أنها علامات بيض وسود مطبوعة على الورق تمثل شيئا ما، ولكن على أنها صور منحوتة - أي كلمات منقوشة في الحجر[1]." هذه النظرة للنص الخاضع للترجمة "أتاحت مزيدا من حرية الحركة لاستجابة المترجم؛ إذ نُظر إلى المترجم على أنه فنان أو نحات أو خطاط، فهو الذي يشكل الكلمات[2]." ويرى المترجمون المعاصرون، خاصة في الولايات المتحدة، أن باوند "حرر الترجمة من قيود الحَرْفية،" ومن "الالتصاق بالمدلول لذات المدلول، وبالقافية

---

1 إدوين غينتسلر، في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة، ترجمة د. سعد عبد العزيز مصلوح، (بيروت، لبنان: توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، 2007)، ص 68.

2 غينتسلر، ص 68.

لذات القافية، وبالوزن لذات الوزن[1]." أما هيلير بلوك فقد غدت محاضرته المعنونة "في الترجمة *On Translation*" منهجا مختصرا وبارعا ومنتظما لمواجهة مشكلات ممارسة الترجمة، ولمجمل قضية حالة النص المترجم[2].

وفي العشرينيات من القرن العشرين أسهم الشكلانيون الروس، وبعدهم أعضاء دائرة براغ اللغوية Prague Linguistic Circle ومريدوها إسهاما مهما، إن لم يكن الإسهام الأهم، في تطور دراسات الترجمة في القرن العشرين[3]. كانت أبحاث فيلوسينوف Vilosinov عن الماركسية والفلسفة، وأبحاث موكاروفسكي Mukarovsky في علاماتية الفن semiology of art ودراسات كل من رومان ياكبسون Roman Jakobson وبروشازكا Prochazka وليفي Levy الخاصة بالترجمة قد أسست منهجا جديدا لتأسيس نظرية للترجمة تنطلق من أن الترجمة تتخطى كثيرا كونها هواية أو ممارسة يقوى عليها ويسعى إليها كل من لديه معرفة الحد الأدنى للغةٍ أخرى. إن الترجمة، كما يقول راندولف كويرك Randolf Quirk مهمة شاقة هي أصعب من الأهداف التي يضعها الكاتب على كتفيه. إنها تستلزم أكثر من معرفة لغتين، أو كما يصرح ليفي "الترجمة ليست إنشاء أحاديا monoistic composition بل تفسير وخلط في كتلة واحدة لبنائين مختلفين. فمن ناحية، هناك المضمون (المعاني) وأشكال التعبير

---

1 غينتسلر، ص ص 101–102.

2 McGuire, p. 74.

3 McGuire, p. 74

اللغوي للغة الأصلية؛ ومن ناحية ثانية، هناك مجمل نظام الخصائص الجمالية التي تقيد لغة الترجمة".[1]

وفي العقود الأخيرة من القرن نفسه تطورت دراسات الترجمة بأبحاث العلماء الأوربيين والأمريكيين التي أفضت إلى ظهور نظريات ودراسات عن الترجمة أكثر دقة وتميزا، وذلك بفضل استفادة هذه الدراسات من التطور المتنامي لعلوم اللغة linguistics، والعلاماتية semiotics، وعلم النحو grammatology، والسردية narratology، وعلم ثنائية اللغة bilingualism، والأدب المقارن، والدراسات الخاصة بتعلم الأطفال للغة.

نظريات الترجمة

تنطلق نظريات الترجمة من مفهومين متكاملين لفعل الترجمة؛ الأول يرى أن الترجمة "فن art"، يعتمد على موهبة المترجم وإبداعه وقدراته الكامنة، والثاني يراها "صنعة" craft، تعتمد على الممارسة والتدريب ومهارات المترجم ومكتسباته المعرفية وتوظيف ذلك كله في ممارسة الترجمة. ولكل من المفهومين مؤيدوه من علماء دراسات الترجمة. ولكن هدف نظريات الترجمة، سواء كانت فنا أم صنعة، هو تكوين مفهوم للإجراءات المتخذة في عملية الترجمة، وليس إيجاد مجموعة من التعليمات والمعايير يؤدي تطبيقها إلى "ترجمة كاملة". إن نظريات الترجمة تبحث في إجراءات ممارسة الترجمة، في محاولة لحل إشكالية الوصول إلى المساواة بين النصين، وتبحث كذلك في كيفية

1 McGuire, pp. 5-6.

بناء المعنى أثناء ممارسة الترجمة. ولكن ليس من نظرية نمطية مقولبة للترجمة؛ ذلك أن نظرية شاملة للترجمة كما يرى أندريه لوفيفر Andre Lefevere يمكن أن تكون بمثابة مرشد guideline لإنتاج الترجمة، ولكن ذلك لا يعني أن نظرية الترجمة يمكن أن تكون قانونا يحلل ويحرم.[1]

وهذا ما جعل نظريات الترجمة في القرن العشرين، خاصة النصف الثاني منه، تنطلق من أسس واتجاهات ثقافية وفلسفية ومنهجية متفاوتة يمكن إجمالها في أربعة اتجاهات رئيسة:

الأول، الاتجاه السميولوجي semiological translation، الذي يتخطى "مفهوم الترجمة بمعناها المحدود، أي النقل من لغة إلى أخرى، ليعمم هذا المفهوم على كل عمليات النقل والتحويل من نسق إلى آخر، ولو كان نسقا غير لغوي،" وبذلك تكون الترجمة "عبارة عن تفسير نسق بنسق آخر".[2] وهذا النوع من الترجمة يسميه رومان ياكبسون الترجمة السيميائية التبادلية intersemiotic translation، وهي نقل العلامات transfer، أو تحويلها transmutation، من لغة ما إلى أنساق من علامات غير لفظيه، كالنقل أو التحويل من اللغة إلى فن الموسيقى أو فن من الفنون.[3]

الثاني، الاتجاه التأويلي-التواصلي hermeneutic translation الذي تصبح فيه الترجمة "نمطا أو قسما أو مشابها أو مطابقا أو معادلا للتواصل والتأويل" hermeneutics، أي أنها تقوم على أساس

---

1 McGuire, p. 37.

2 الشرقاوي، ص ص 20-21.

3 غينتسلر، ص 40.

التواصل الإنساني القائم على الفهم والتأويل، وكأن الترجمة مرادف للتأويل. وهذا الاتجاه يُطابق بين مفاهيم التواصل والفهم والترجمة.[1]

الثالث، اتجاه لسانيات الترجمة linguistic translation، أو الاتجاه اللغوي، الذي ينطلق من مبدأ أن الترجمة عملية لسانية، أي تحويل نص من لغة إلى أخرى بوسائل لسانية، وهي ما يسميها ياكبسون الترجمة اللغوية التبادلية intralingual translation، ويقصد بها تفسير علامات في لغة ما بعلامات من لغة أخرى؛ وهي الترجمة بمعناها الصحيح proper translation. هذا الاتجاه ينظر إلى الاختلافات اللسانية والثقافية بين اللغات على أنها معيقات الترجمة الأساسية، وبالتالي يسعى إلى إيجاد المعادلات والمقابلات المناسبة في الترجمة، وذلك "بالتأكيد على المعنى الذي هو العنصر الثابت في عمليات التحويل التي تنقل النص من النسق النحوي والتركيبي والدلالي للغة إلى نسق مخالف في لغة أخرى."[2] ويسيطر هذا الاتجاه على مؤسسات الترجمة، والمؤلفات التعليمية حول الترجمة ومناهجها، والبحث المقارن بين الترجمات وتقويمها.[3]

الرابع، اتجاه شعرية الترجمة poetic translation، الذي يرفض الاتجاهات السابقة، ويجعل من الترجمة ممارسة عملية للشعرية poetics. وسوف يتطرق هذا البحث بتفصيل أكثر إلى هذا الاتجاه عند الحديث عن الترجمة الأدبية.

---

1 الشرقاوي، ص ص 21-22.؛ أيضا انظر:
Richard W. Brislin, ed., Translation ***Applications and Research*** (New york, N. Y.: Gardner Press, 1976), p. 2.

2 الشرقاوي، ص 22.

3 الشرقاوي، ص 23.

عناصر نظريات الترجمة

وبغض النظر عن اتجاه النظرية، فإن مجمل نظريات الترجمة يعضد بعضها بعضا، وتشترك جميعها في مناقشة العناصر الرئيسة المكونة لنظرية الترجمة، التي يمكن إجمالها في العناصر التالية:

1- مراحل إجراءات الترجمة، process of translating.

2- اللغة والثقافة، language and culture.

3- قابلية الترجمة واستحالتها، translatability and untranslatability.

4- الترجمة والعلامة، translation and semiotics.

5- المساواة والتكافؤ بين النصين، equivalence.

وسوف تُناقَش في هذا البحث مفاهيم هذه العناصر داخل إطار نظريات الترجمة.

1- مراحل إجراءات الترجمة

تؤكد نظريات الترجمة على أن الخطوة الأولى للترجمة هي أن يدرك المترجم إدراكاً تاماً هدف النص الأصلي كما هو في اللغة الأصلية، ويستوعب الوسائل التي وظفها الكاتب الأصلي لتحقيق هذا الهدف. ثم تأتي الخطوة التالية وهي النظر في إمكانية استخدام وسائل أخرى في إطار لغة المترجم الأصلية.[1]

---

1 A. D. Booth, et al., ***Aspects of Translation*** (London, Great Britain, Sacker and Warburg, 1958), p. 5.

ويقترح تيودور سافوري Theodore Savory ثلاثة أسئلة يجب على المترجم أن يسألها ويدرك إجاباتها قبل البدء بعملية الترجمة؛ هذه الأسئلة هي:

1ـ ماذا يقول المؤلف؟

2ـ ماذا يعني؟

3ـ كيف يقول ما يعني؟

ويرى سافوري أن هذا المنهج ينطبق على الفقرة، والجملة، والجزء من الجملة[1].

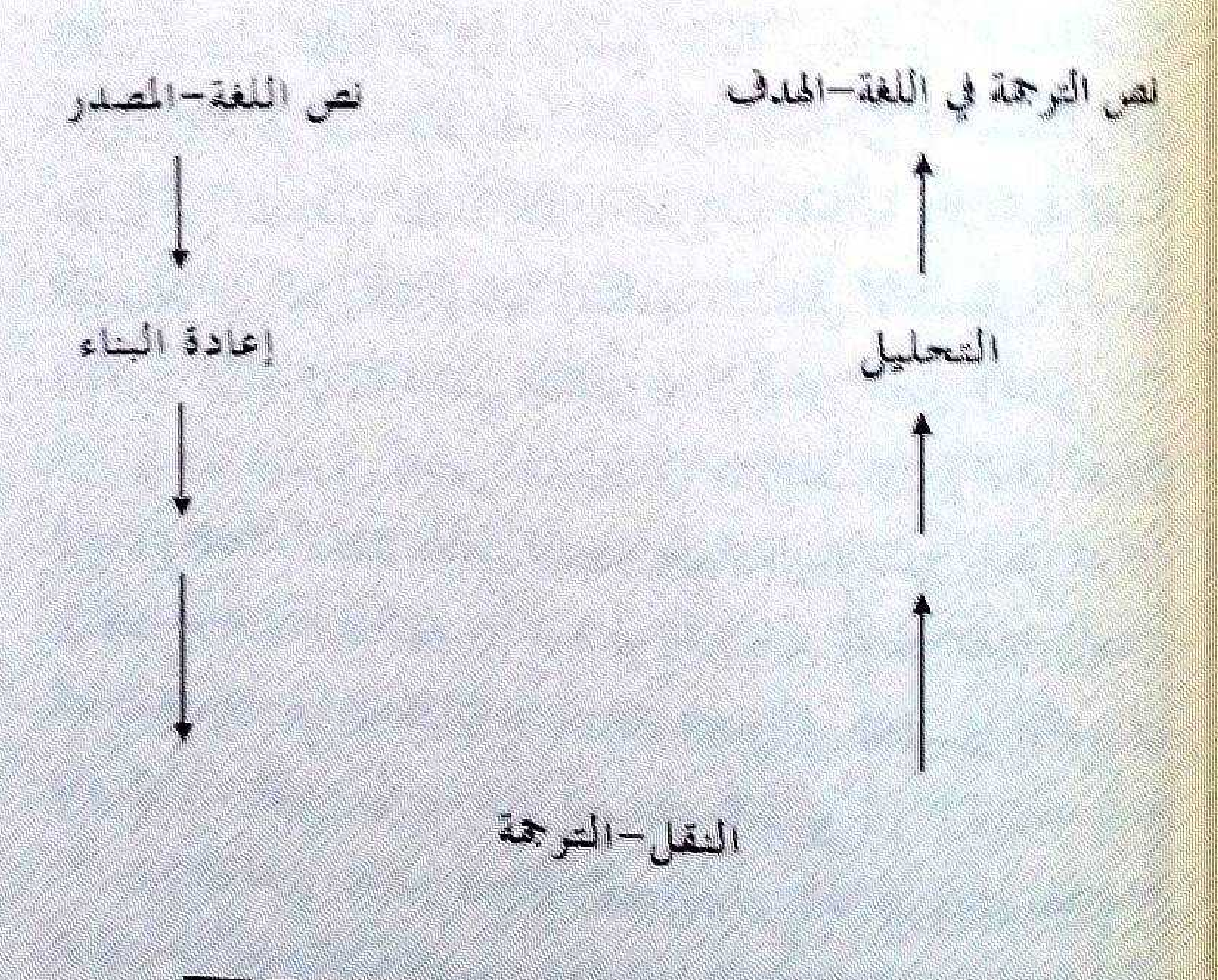
ويقدّم يوجين نايدا Eugene A. Nida وتشارلز تابر Charles Tabor تحليلاً جيداً لطبيعة الترجمة التي يجب على المترجم استيعابها. فالترجمة عندهما تتكون من إعادة إنتاج النص الأصلي بنص اللغة المستهدفة بأقرب ما يمكن من المساواة أو التكافؤ مع النص الأصلي، وذلك من خلال المعنى أولا، والأسلوب ثانيا. إن الترجمة، كما يريان، يجب أن تهدف أساساً إلى إعادة إنتاج الرسالة التي يحملها النص الأصلي؛ ولإعادة إنتاج الرسالة، يجب على المترجم أن يُحدث عدداً من التعديلات اللغوية. كما يجب عليه أن يكافح من أجل الوصول إلى المساواة والتكافؤ بين النصين أكثر من سعيه للتطابق بينهما. المعنى يجب أن تكون له الأولوية في اهتمام المترجم، وهذا يعني أن ثمة تجاوزات جذرية للبنية الشكلية للنص الأصلي لا تكون شرعية فحسب، بل مرغوبة بقوة[2].

---

1 Savory, pp. 26-27.

2 Eugene A Nida and Charles R. Tabor, *The Theory and Practice of Translation* (Leiden: E. J. Brill, 1969), pp. 12-13.

وعلى هذا، فالمترجم يوظف عدداً من المعايير التي تتخطى الصياغة اللغوية، وإن كانت ممارسة الترجمة يمكن وصفها بأنها استخدامٌ معقد مع اللغة، وإجراءٌ متنام يتضمن فك الرموز اللغوية، وإعادة ترميزها[1]. والترجمة، عند نايدا، تمر بثلاث مراحل تبدأ بمرحلة استيعاب النص- المصدر، ثم مرحلة استيعابه وإخضاعه للتحليل، ثم مرحلة إجراء عملية الترجمة والنقل، ثم مرحلة إعادة بناء نص الترجمة، وأخيرا الوصول إلى النص النهائي للترجمة. ويوضح نايدا هذه المراحل بالرسم التالي[2]:



1 Eugene A. Nida, ***Language Structure and Translation*** (Stanford University Press. 1975), p. 29.

2 McGuire, p. 16.

2- اللغة والثقافة

يؤكد نايدا، وهو واحد من أبرز منظـري الترجمـة في النقـد الغربـي، والأمريكي خاصة، أن اللغة لا يمكن التعامل معها علـى الوجه الصحيح بدون اعتبار لحالتها ووظيفتها بصفتها جـزءاً مـن الثقافة، ونموّها، وإلى حد ما، صورة من صورها[1]. إن العلاقة المتبادلة بين اللغة والثقافة تظهر بوضوح في الكلمات المفردة الـتي تعكـس المضامين والأنشطة، والمواقف الثقافية. ولا تتضح العلاقة المتبادلة بين الثقافة واللغة في الكلمات المفردة فقط، بل تتضـح في مجموعـات الكلمات ذات الصلة المركزة بمواضيع محدّدة[2]. ويميـز نايـدا بـين الخطاب اللغوي نفسه وظروفه المكانية والزمانية التي قد تفضـي إلى سلسلة من المصاعب عندما تختلف الظروف المكانية والزمانية للغـة المستهدفة عن الظروف الزمانية والمكانية للـنص الأصـلي؛ وهـي مصاعب تتركز في إيجاد نص متكافئ يحمل معاني النص الأصلي.

ويشير نايدا إلى بُعدَين أساسيين في بناء المضمون وهمـا بُعْـدَا الزمان والثقافة. فكلما بعُدت المسافة بين النص الأصلي ونص الترجمة اتسعت الاختلافات الثقافية، كما هو الحال بين روما القديمة وإيطاليا المعاصرة مثلا. بل إن مسافة الاختلاف الثقافي في النصـين الأصـلي والمستهدف تظهر حتى إذا كان النصان معاصرين[3].

ويرى إدوارد سابير Edward Sapir أن اللغة تقود إلى الحقيقـة الاجتماعية[4]. أما المنظر الفرنسي جورج مونان George Mounin فيرى

1 Nida, ***Language***, p. 6.
2 Nida, ***Language***, ***p.*** 8.
3 Brislin, p. 50.
4 McGuire, p. 13.

أن الترجمة هي سلسلة من العمليات التي تشكل نقطةً بدايتُها ونتاجُها النهائي معان ووظائفُ داخل ثقافة معينة[1].

3- قابلية الترجمة وعدم قابلية الترجمة

تثير نظريات الترجمة قضية قابلية النص للترجمة translatability وعدم قابليته للترجمة untranslatability. وقابلية الترجمة تعني أولاً ما إذا كانت طبيعة النص الأصلي تسلم نفسها للترجمة، وبالتالي، تفضي إليها. وتعني ثانياً إمكانية وجود المترجم الكفء. وقابلية الترجمة يجب أن تكون ميزة أساسية للنص الأصلي، وهذا يعني أن مضموناً ملازماً ومحدّداً في النص الأصلي يظهر قابلية الترجمة[2]. وينظر والتر بنجامين Walter Benjamin إلى الترجمة على أنها شكل أو صيغة أو أسلوب mode، ولاستيعاب هذا المفهوم، يجب العودة إلى النص الأصلي لأنه هو الذي يتضمن القانون الذي يحكم قابلية الترجمة أو عدم قابليتها[3].

وقابلية الترجمة في النص توحي باحتمال وجود عناصر فيه غير قابلة للترجمة. وهناك نوعان للنصوص التي لا تقبل الترجمة. الأول لغوي، والثاني ثقافي. والسبب اللغوي لعدم قابلية النص للترجمة يحدث عندما لا يكون هناك بديل لمفردة أو تركيب للنص الأصلي في اللغة المستهدفة TL، بسبب اختلاف الطبيعة اللغوية بين اللغتين. أما السبب الثقافي لعدم قابلية الترجمة فيحدث عندما لا يوجد في ثقافة

---

1 McGuire, p. 15.

2 Walter Benjamin, ***Illumination***, trans. Henry Zohn (New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968), p. 70.

3 Benjamin, p. 70.

اللغة المستهدفة TL حالة ثقافية مشابهة للحالة الثقافية التي كُتب في ظروفها النص الأصلي SL[1].

ويقدم الباحث بوبوفيتش Popovic حالتين مشابهتين لعدم قابلية النص للترجمة: الأولى، حالة تكون فيها العناصر اللغوية للنص الأصلي لا يمكن أن يستبدل بها، بشكل كافٍ، نصٌّ في اللغة المستهدفة TL نتيجة لافتقاد اللغة المستهدفة للفظ أو تركيب يحمل رموز أو معاني أو إيحاءات النص الأصلي لسبب بنيوي أو وظيفي أو معنوي. والثانية، تتجاوز الجانب اللغوي الشكلي، إلى العلاقة بين المعنى الإبداعي وصياغته التعبيرية في النص الأصلي؛ فعندما لا يوجد صياغة تعبيرية تماثل هذه العلاقة في النص المستهدف TL فثمة عدم قابلية للترجمة[2].

أما العالم مونان Mounin فيحصر عدم قابلية النص للترجمة بالتجربة الشخصية للمترجم[3]، أي أن عدم قابلية النص للترجمة تحدّدها تجربة المترجم المتفرّدة، فما يكون غير قابل للترجمة عند مترجم، قد يكون قابلاً لها عند مترجم آخر.

4- الترجمة والعلامة

رغم أن الترجمة في جوهرها عملية لغوية، إلا أن عددا من علماء الترجمة يؤكدون على أنها تنتمي إلى علم العلاماتية Semiotics، وهو العلم الذي يبحث في نظام العلامات وبنائها،

---

1 McGuire, p. 32.
2 McGuire, p. 34.
3 McGuire, p. 36.

ونموّها، ووظائفها[1]. إن العلاقة بين العلامات وبعضها البعض، والعلاقة بين العلامات وما ترمز إليه، وبين العلامات وما ترمز إليه من ناحية وبين مَنْ يستخدمها من ناحية ثانية، كل هذه العلاقات المتشابكة تفضي إلى التكافؤ أو التساوي بين النصين[2]. لذلك، فإن المترجم يجب أن يدرك "العلامة" ويعرف مكانها في السياق المباشر للنص، وفي السياق الأوسع لمجموعة العلامات التي تنتمي إليها في اللغة التي يتعامل معها[3].

ومفهوم "علاماتية الترجمة" أو "سيميوطيقا الترجمة" يتخطى محدودية مفهوم الترجمة الذي يقتصر على النقل من لغة إلى أخرى، ليشمل "كل عمليات النقل والتحويل من نسق من العلامات إلى آخر، ولو كان نسقا غير لغوي[4]." ويجعل رومان ياكبسون لتفسير العلامات في الترجمة شكلين: الأول، تفسير العلامات اللغوية بواسطة علامات لغوية من لغة أخرى، وهو شكل الترجمة التقليدي. الثاني، الترجمة "بين-سيميائية intersemiotics، أي التحويل، و"هي تفسير العلامات اللغوية بواسطة أنساق من العلامات غير اللغوية،" أي "تفسير نسق بنسق آخر[5]."

ولكن نايدا لا يرفع من شأن العلامة، كبقية اللسانيين البنيويين، ولكن العبرة عنده في "الاستجابة إلى العلامة،" فإذا استطاعت الترجمة أن تستثير الاستجابة التي يريدها الكاتب الأصلي فإنها تكون ترجمة

---

1 McGuire, p. 13.
2 McGuire, p. 27.
3 Booth, p. 3.
4 الشرقاوي، ص 20.
5 الشرقاوي، ص 21.

ناجحة. إن نايدا ينظر إلى العلامة من منظور وظيفي، فهو لا يحفل بالمعنى الذي تحمله العلامة بقدر ما يحفل "بالكيفية التي تؤدي بها العلامة وظيفتها في مجتمع معين".[1]

5- المساواة والتكافؤ بين النصين

يشكل إيجاد نص الترجمة المساوي للنص الأصلي جوهرَ عملية الترجمة والهدفَ الرئيس للمترجم. وقضية التساوي والتكافؤ equivalence بين النص الأصلي والنص المترجم قضية جدلية بين علماء دراسات الترجمة وعلماء اللغة. فياكبسون مثلاً يؤكد أنه عادة لا يوجد مساواة كاملة من خلال الترجمة، بل حتى المترادفات، في اللغة نفسها، لا تعطى التكافؤ والمساواة في المعنى.[2]

ومع ذلك فثمة علماء بحثوا في مسألة المساواة في المعنى بين النص -المصدر SL والنص-الهدف TL، وحاولوا تحليل بعض عناصر التكافؤ أو التماثل بين النصين. من هؤلاء بوبوفيتش Popovic الذي ميز بين أربعة أنواع من التساوي والتكافؤ بين النصين، الأول، التكافؤ اللغوي، وذلك عندما يوجد تجانس على مستوى اللغة بين مفردة من النص الأصلي وأخرى من اللغة المستهدفة، ويتمثل ذلك في ترجمة الكلمة بكلمة. الثاني، التكافؤ النحوي، وذلك عندما يتساوى النصان في عناصر التركيب النحوي، وهو تكافؤ يراه بوبوفيتش أعلى درجة من التكافؤ اللغوي. الثالث، التكافؤ الأسلوبي، ويعني ذلك التكافؤ الوظيفي في عناصر الجملة في كلا

---

1 غينتسلر، ص ص 146-147.
2 McGuire, p. 14.

النصين، بحيث تسعى هذه العناصر إلى التماثل التعبيري لمعنى متطابق ثابت وغير متغير. الرابع، التكافؤ في التركيب التعبيري، وذلك عندما يتماثل النصان في التركيب التعبيري في بناء النص، أي في الشكل والصورة[1].

أما يوجين نايدا فإن نظريته في مسألة التكافؤ تقوم على مبدأ أن النص المترجم ينبغي أن يُحدث استجابةً في الثقافة المعاصرة لزمن الترجمة شبيهةً بالاستجابة لدى المستقبِلين الأصليين، حتى لو اضطر المترجم إلى إجراء تغييرات في النص من أجل الوصول إلى "الاستجابة الأولى" التي حققها النص الأصلي في مستقبِليه[2]. ولذلك يميز نايدا بين نوعين من التكافؤ: الأول، تكافؤ شكلي يركز على نقل رسالة النص شكلاً ومضموناً، وهو ما يسميه "التكافؤ الشكلي formal equivalence" الثاني، تكافؤ يسعى إلى إنتاج التأثير المكافئ على المستقبِل. أي أن تكون العلاقة بين المتلقي والرسالة متجهة نحو رسالة النص في لغتها الأصلية وهو ما يسميه نايدا بـ "التكافؤ الديناميكي dynamic equivalence"[3]. ففي ترجمة التكافؤ الديناميكي "لا يُعنى المرء كثيرا بالمواءمة بين رسالة اللغة المستقبلة ورسالة اللغة-المصدر، بل تكون العناية بالعلاقة الديناميكية؛ ذلك أن العلاقة بين المستقبِل والرسالة ينبغي أن تكون في جوهرها هي كالعلاقة القائمة بين المستقبِلين الأصليين والرسالة سواء بسواء[4]".

---

1 McGuire, p. 2.

2 غينتسلر، ص 148.

3 Nida, ***Language***, p. 5.

4 غينتسلر، ص 149.

ويؤكد نايدا أيضاً على ثلاثة مبادئ تحكم مشكلة التكافؤ والتماثل بين النصين: الأول، أنه لا يوجد كلمة، أو وحدة لغوية ذات معنى، يمكن أن تحمل تماماً المعنى نفسه في نُطْقين مختلفين؛ أي أن اختلاف المبنى يعني بالضرورة اختلافا في المعنى. المبدأ الثاني، أنه لا يوجد ترادف كامل في اللغة نفسها. المبدأ الثالث، أنه لا يوجد تطابق تام بين الكلمات ذات العلاقة بمعنى ما في لغةٍ ما والكلمات ذات العلاقة بالمعنى نفسه في لغة أخرى[1]. وهذه المبادئ هي التي جعلت نايدا يستعيض عن استحالة التكافؤ اللغوي بإنتاج أثرٍ لدى قارئ الترجمة شبيه بالأثر الذي أحدثه النص الأصلي في قارئه المعاصر له.

وقد أفضى مبدأ استحالة وجود التطابق والتماثل في المعنى بين لغتين إلى بروز إشكالية النقص والزيادة، أو الخسارة والربح، في عملية الترجمة عند علماء ومنظري الدراسات الترجمية. في هذه الإشكالية ترى سوزان باسنت مكقواير McGuire أن معظم دراسات الترجمة ركزت على ما يُفقد من النص المترجم في اللغة المستهدفة أثناء عملية نقل النص من اللغة-المصدر إلى اللغة-الهدف، وفي الوقت نفسه تجاهلت هذه الدراسات ما يمكن أن تضيفه الترجمة إلى النص الأصلي. فالترجمة أحياناً تثري وتوضح النص الأصلي، وهذه إحدى النتائج المباشرة لعملية الترجمة. فما يفقد من النص-المصدر، يمكن أن يعوّض عنه ويستبدل به إضافةٌ ذات قيمة في النص-الهدف قد تعوض الخسارة التي أفقدها عمليةُ الترجمة[2].

---

1 Nida, **Language**, p. 5.
2 McGuire, p. 30.

الترجمة الأدبية

حظيت الترجمة الأدبية بعناية خاصة ودراسات كثيرة بسبب ما تثيره من إشكاليات لا توجد في ترجمة العلوم الأخرى. وتعود إشكالية ترجمة النص الأدبي، شعراً كان أم نثراً، إلى أن الأدب يعتمد في بنائه على الصياغة اللغوية التي تشكل مكوّناً جوهرياً للنص الأدبي. أما العلوم الأخرى فتعتمد بشكل أساس على المصطلحات والمفاهيم التي لا يجد المترجم عناء في نقلها إلى اللغة المستهدفة بسبب أن ترجمة "المصطلحات" لا تخضع، غالباً، لاجتهاد المترجم الفرد، بقدر ما تعتمد على إقرارها من قبل المجامع اللغوية والدوائر ذات الاختصاص في كل لغة. أما النص الأدبي فيعتمد جوهرياً على مقدرة المترجم وموهبته وتمكنه من اللغتين واستيعابه لأبعاد النص الأصلي. وتهتم دراسات الترجمة الأدبية بمناقشة عدد من القضايا الجوهرية في نظريات الترجمة، التي سبقت الإشارة إلى بعضها، بغية الوصول إلى ترجمة أدبية توازي "أدبية" النص الأصلي. ويمكن إجمالها في القضايا التالية:

الأولى، قضية المعاصرة بين لغتيْ النص-المصدر والنص-الهدف. يصف جورج مونان الترجمة الأدبية بأنها "لوح زجاجي ننظر من خلاله إلى العمل الفني. هذا الزجاج قد يكون صافياً واضحاً، وقد يكون مشوّهاً، وقد يكون ملوّناً." والزجاج الملون يمثل الترجمة التي تهدف إلى نقل الجودة الغريبة للنص الأصلي، المتمثلة في بُعدِها عنا، سواء من حيث الزمن أو روح المضمون، أو الوضع الثقافي. والزجاج الواضح الصافي يمثل الترجمة التي تنقل الانطباع أن النص الذي نقرأه قد صيغ لغةً وفكراً مباشرة بلغة معاصرة باستخدام

المصادر المألوفة في تعامله مع القضايا البعيدة عنا زماناً ومكاناً. وإذا لم يحقق المترجم هذا الهدف وظهر النص كأنه نص مترجم فهو إذن يمثل ترجمة "الزجاج المشوه"[1].

وترجمة "الزجاج الصافي الواضح" مرتبطة بقضية "المعاصرة"؛ فإذا كانت ترجمة الزجاج الصافي الواضح تطمح إلى تقديم النص الأصلي بكل جدّة النص المعاصر وحيويته، فأي معاصرة يقصد بها؟ معاصرة المؤلف الأصلي، أم معاصرة المترجم؟ هذه الإشكالية تثار، بطبيعة الحال، عندما يكون النص المراد ترجمته من النصوص القديمة أو الموغلة في القدم. وهي إشكالية ليس من السهل حلّها. لكن معظم مترجمي "الزجاج الصافي" منذ القرن التاسع عشر يحاولون إيجاد حل وسط، فمترجم منهج "الزجاج الصافي" يجد نفسه تلقائياً مضطراً لتحديث مفردات النص الأصلي وتفاصيله المادية التي يحملها[2].

الثانية، قضية المساواة أو التكافؤ بين النصين التي سبقت الإشارة إليها. يولي الاتجاه اللغوي في نظريات الترجمة، الذي يُعنى باللغة وفقهها، هذه القضية عناية خاصة في ترجمة الأجناس الأدبية بين النص-المصدر والنص-الهدف. وهي قضية جوهرية بالنسبة للنظرية اللغوية في الترجمة، التي ترى أن التماثل الوظيفي بين النصين قضية يجب أن يوليها المترجم، خاصة مترجم النص الأدبي، الأهمية القصوى. إن نظرية الترجمة اللغوية تُعنى عادة بجميع الخصائص الأسلوبية والأدوات البلاغية في النص-المصدر. إضافة إلى ذلك، ثمة اهتمام متنام في وحدات البناء الكبرى للخطاب اللغوي، وخاصة من

---

1 Booth, pp. 16-17.
2 Booth, p. 17.

نواحي التسلسل الهرمي لأبنية النص، والعلاقات المعتمدة على بعضها، والتفسير المعنوي[1].

الثالثة، قضية الشكل والمضمون. وهي من أبرز القضايا التي تتصدى لها الدراسات الترجمية في مسألة الترجمة الأدبية. وكما هو معروف، فقضية الشكل والمضمون قضية نقدية قديمة قدم الدراسات الأدبية، ولكنها استحوذت على اهتمام نقاد دراسات الترجمة عموما، والترجمة الأدبية خصوصا، بسبب أن أول ما تفعله الترجمة هو تقويض الشكل بحثاً عن المعنى الذي يحتويه لتتم عملية الترجمة. كانت الترجمة قديماً، كما يشير نايدا وتابر، تركز على شكل النص، وكان المترجم يبتهج بقدرته على إعادة إنتاج الخصائص الأسلوبية للنص المترجَم كالإيقاع، والقافية، والتلاعب اللفظي.

ولكن التركيز الجديد في الترجمة عند نايدا، كما سبقت الإشارة إليه، تغير من شكل النص إلى استجابة المتلقي. هذه الاستجابة يجب أن تقارن بالطريقة التي يفترض أن متلقي النص الأصلي تفاعلوا من خلالها مع النص الأصلي في ظروفه الزمانية والمكانية الأصلية[2]. فنايدا يؤمن أنه يمكن تحديد الرسالة الأصلية للنص الأصلي وأنها لا تتغير. وبناء عليه، فإنه يمكن السماح للمترجم أن يُجري على النص بعض التغيرات الداخلية والكلمات والاستعارات "ما دام النص يؤدي وظيفته على النحو الذي يؤدي به النص وظيفته في اللغة-المصدر، وهذا يعني أن المعنى عند نايدا محدد باعتبار وظيفته[3]." إن المترجم

---

1 Brislin, pp. 67-68.

2 Nida and Taber, p. 6.

3 غينتسلر، ص ص 149-150.

الكفء، عند نايدا، قادر على اختزال النص-المصدر إلى أبسط مكوناته النووية وأوضحها من جهة الدلالة، وأن يحول المعنى من اللغة-المصدر إلى اللغة المستقبلة على مستوى بسيط من حيث التركيب، وأن يولّد التعبيرات المكافئة أسلوبيا ودلاليا في اللغة المستقبلة. ولكي يصل المترجم إلى هذه المقدرة يجب عليه ألا يقف عند حدود فهم المحتوى الواضح للرسالة، وأن يتفهم دقائق المعنى، وأن "يجمع بين معرفة اللغتين أو اللغات المشمولة في عملية الترجمة، والدراية التامة بالموضوع المعنيّ[1]." ويضيف نايدا متطلبات أكثر صعوبة من ذلك، فعلى المترجم أن يتلبس بشخصية المؤلف الأصلي من حيث السلوك والكلام وطرائقه "بأقصى ما يستطيعه من قدرة على الإيهام بالحقيقة،" ويتقمص روحه الوجدانية empathetic spirit، وأن يُعجب بالمؤلف، وأن تكون له الخلفية الثقافية نفسها التي للمؤلف، والموهبة نفسها، وأن يمنح قارئه المتعة نفسها التي يتيحها النص الأصلي[2].

ويصطدم نايدا في رأيه هذا بموقف النقد الأدبي الحديث من العلاقة بين المؤلف والنص الذي يرى أن ما يقوله النص وما يقصده المؤلف أمران مختلفان، وهو ما يُطلق عليه "خداع القصد intentional fallacy." ويرد إدوين غينتسلر Edwin Genzler على نايدا في رأيه هذا بالتأكيد على أن العلاقة بين المؤلف والنص هي علاقة معقدة، وأن اختزال العمل إلى "مبان بسيطة simple structures" هو بالتأكيد تشويه للعمل. فمعنى النص يمكن أن يكون غائبا على

1 غينتسلر، ص ص 143-154.
2 غينتسلر، ص ص 153-154.

الدوام، فالنص مهما بلغت درجة كثافته، والتفسير مهما بلغت درجة وضوحه، لا يمكن لأي منهما أن يبلغ درجة الكمال، وسيظل النص دائما ساحة لاختلاف التأويل ولتباين التلقي، وهنا تكمن طاقة النص[1]. ويؤكد غينتسلر أنه لا يوجد "نص يمكنه أن يفسر عملية التلقي الخاصة به،" وأن نايدا يريد أن يفسر مغاليق النص لأنه لا يثق بقدرة القراء على حل شفرة النص بأنفسهم، مفترضا وجود قارئ مطلق السلطة، وهو المترجم المثالي الذي سيقوم بالعمل من أجل القارئ؛ و"هو أن يبدد الغموض، وأن يكشف مواطن اللبس، ويختزل التعقيدات لصالح بساطة الاستهلاك[2]."

وقد أدى اتجاه عدم الاحتفاء بترجمة الخصائص الأسلوبية للنص الأصلي إلى بروز إشكالية "الأمانة" للنص الأدبي الأصلي. وتظهر هذه الإشكالية بقوة خاصةً مع المطالبة بأن تكون ترجمة النص الأدبي أدبية قدر الإمكان. لكن هذه "الأمانة" لا تعني ترجمة الكلمة بكلمة لأن أي كلمة لا يمكن أن تترجم بكلمة مماثلة، كما سبقت الإشارة إليه[3]. ولكن مترجم النص الأدبي يجب عليه ألاّ يتجاهل حقيقة أن الشكل والمضمون لا يمكن فصلهما فصلاً تاماً، وإنما غالباً ما يشكلان رباطاً يصعب فصله[4].

ويرى نايدا أن الصعوبات الرئيسة التي تواجه ترجمة الأجناس الأدبية ليست في عناصرها الشكلية، التي يمكن إعادة إنتاج معظمها بطريقة مرضية في اللغة المستهدفة، ولكن الصعوبات تكمن في افتقار

---

1 غينتسلر، ص 155.
2 غينتسلر، ص ص 155-156.
3 Savory, p. 51.
4 Brislin, p. 49.

الترجمة إلى "التكافؤ الوظيفي،" داخل أبنية الاتصال في النص في كل من اللغة-المصدر واللغة المستقبلة. فالمؤلف يوظف العناصر البلاغية، فرضياً، من أجل المظهر الجمالي والتأثير على القارئ. والعناصر البلاغية لا تحمل في ذواتها معاني بقدر ما تؤديه من توقعات معينة من لدن المتلقي. بل يحكم عليها بصفتها مؤشرات تعني عجز المؤلف عن استخدام اللغة، وتدل على موقفه تجاه موضوع النص[1].

الرابعة، ترجمة الشعر. من أبرز القضايا الجوهرية في مسألة الترجمة الأدبية إشكالية ترجمة الشعر التي حظيت باختلاف آراء الباحثين أكثر مما حظيت به الأجناس الأدبية النثرية. ويعود ذلك إلى أن بناء الشعر بناءٌ معقد يتحد فيه الشكل مع المضمون اتحاداً لا يمكن معه فصلهما. بل إن من النقاد والمنظرين من يرى استحالة ترجمة الشعر كما هو رأي رومان ياكبسون الذي يؤمن بأن الشعر غير قابل للترجمة لأن "لكل نسق شروط بنيته المستقلة التي يستحيل إيجادها في نسق آخر، خصوصا إذا كانت البنية الشكلية مرتبطة بوظيفته الشعرية التي تعني الغائية الذاتية، والاستقلال الذاتي، والانفصال عن السياق المرجعي، أي باختصار الوظيفة الإستطيقية[2]." من هنا، فقد حظيت قضية ترجمة الشعر بدراسات ونقاشات أكثر إشكالا وجدلا وتفصيلا وخلافاتٍ مما حظيت به قضية ترجمة الأجناس النثرية. ولعل من أبرز دراسات ترجمة الشعر الدراسة التي قام بها أندريه لوفيفير Andre Lefever في كتابه *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*، ترجمة الشعر: سبع إستراتيجيات وخطة عمل. في هذه

---

1 Brislin, pp. 54-58.

2 الشرقاوي، ص 21.

الدراسة، ميز المؤلف بين سبع إستراتيجيات لترجمة الشعر يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- **الترجمة الصوتية phonemic translation**، التي تحاول أن تعيد إنتاج "صوتيات" النص الشعري في اللغة-المصدر في صياغة نص اللغة-الهدف، وفي الوقت نفسه تحاول إنتاج هذه الصياغة بشكل مقبول. ويخلُص لوفيفير إلى أن هذه الترجمة قد تنجح في الكلمات التي تحاكي أصواتُها معانيَها، ولكنها، بصفة عامة، تأتي ترجمة غير متقنة وخالية من المعنى أيضا.

2- **الترجمة الحرفية literal translation**، وهي التي تعتمد على ترجمة النص الشعري كلمة كلمة؛ وهي إستراتيجية يحكم عليها لوفيفير بأنها تشوه الحس الشعري للنص الأصلي وبنائه اللغوي.

3- **الترجمة العروضية metrical translation**، وهي التي تعتمد على معيار إعادة إنتاج الوزن الشعري للنص الأصلي. وعيب هذه الترجمة أنها تركز على البناء العروضي للنص الأصلي على حساب جوهر النص بصفة عامة.

4- **نثر الشعر poetry into prose**، أي ترجمته نثرا، وعيب هذه الإستراتيجية أنها تؤدي إلى فقدان الترجمة للحس الشعري، وقيمته البنائية في نصه الأصلي؛ وإن كان هذا الفقدان لا يقارن بالخسارة التي تحدثها الترجمة العروضية أو الحرفية.

5- **الترجمة المقفاة أو المسجّعة rhymed translation**، وفي هذا الأسلوب يقع المترجم، كما يرى لوفيفير، في "عبودية مزدوجة" لكل من الوزن والقافية، كما ينعت هذه الترجمة بالترجمة الكاريكاتيرية.

6- الترجمة باستخدام الشعر المرسل **blank verse translation**، وفي هذا الأسلوب ثمة أيضا قيـود علـى المتـرجم في بنائـه الأسلوبـي لنص الترجمة، ولكن، في الوقت نفسه، تتمتع هذه الإستراتيجية بترجمةٍ أكثر دقة، وأعلى درجةً في نسبة الترجمـة الحرفية (من الترجمة المقفاة والترجمة العروضية).

7- ترجمة التأويل والتفسير **interpretation translation**، وفي هذه الإستراتيجية يحتفظ نص الترجمة بجوهر ومضمون النص-المصدر، ولكن الشكل يتغير. ويسعى المترجم هنا إلى محاكـاة النص الأصلي لإنتاج قصيدة من إبداع المترجم نفسه، قصـيدة قد لا تحمل سوى عنوان النص الأصلي ونقطة انطلاقه[1].

وتظل قضية ترجمة الشعر قضية جدلية في جميـع اللغـات إلى درجة لا يكاد يكون فيها نقطة اتفاق بين منظري الترجمة. ولـذلك، يُلاحِظ الباحث في شأن الترجمة الأدبية أن مترجمي النصوص النثريـة أنتجوا مناهج للترجمة أقل من المناهج الجدلية لمترجمي الشعر، بسبب ما يكتنف الشعر من إشكاليات[2].

القضية الخامسة، ترجمة الأجناس السردية. إن ما ذكر آنفا عن إشكالية ترجمة الشعر لا يعني أن ترجمة الرواية أو المسرحية أسهل من ترجمة الشعر، أو أن بناء كل من الرواية والمسرحية أكثر بساطة مـن بناء الشعر، رغم أن بعض المترجمين يحملون هذا المفهوم الخاطئ. وثمة اعتقاد لدى القراء أن النص السردي يكتب بأسلوب يمكـن إعـادة

---

1 McGuire, pp. 81-82; Also, see: Andre Lefevere, ***Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*** (Assen and Amsterdam: Van Gorcum, 1975).

2 McGuire, pp. 109-110.

صياغته، وبالتالي يمكن ترجمته مباشرة وبوضوح. كما يبدو أن ثمة إجماعاً شائعاً على أن إعادة صياغة الشعر من خلال الترجمة يُحكم عليها أنها ناقصة، وليس هناك مثل هذا الإجماع فيما يتعلق بالنص النثري[1].

هذا الاعتقاد يستند على حقيقة أن الرواية والمسرحية تعتمدان على "الأحداث events" و"الأفعال actions"، التي يمكن ترجمتها بأسلوب مرضٍ من اللغة الأصلية إلى اللغة المستهدفة. وهذا اعتقاد خطير، لأن تجاهل أبنية النص الأصلي اللغوية والمعنوية سيُفضي إلى الفشل في إعادة إنتاج الأثر نفسه الذي حققه النص الأصلي في قرائه من متحدثي اللغة نفسها. فبعض النقاد يعطي الجملة أهمية تتخطى معناها السطحي surface meaning. من هؤلاء الناقد وولفقانق إيسر Wolfgang Iser الذي يؤكد أن الجملة لا تحمل فقط تعبيراً، ولكنها "تهدف إلى شيء يتخطى فعلياً ما تقول. وبما أن الجمل في النص الأدبي هي دائماً مؤشر لشيء سوف يأتي؛ وهو شيء يؤذن به ما تحمله هذه الجملة من معانٍ، فإن المترجم إذا تعامل مع الجمل بمعانيها فقط، فإن النتيجة ستكون فقداناً لبُعدٍ من أبعاد النص"[2]. وبالتالي، فإن مترجم النص الأدبي النثري يجب أن يخصص جزءاً من جهوده للعلاقات المتبادلة بين الجمل من ناحية، ولمحاولة استيعاب ما يتجاوز معنى البناء السطحي surface structure للجملة، من ناحية ثانية.

ويضع هيلير بلوك Hilaire Belloc ست قواعد لترجمة النص الأدبي النثري: الأولى، يجب على المترجم ألا يواصل الترجمة

---

1 McGuire, p. 115.
2 McGuire, pp. 109-110.

كلمة كلمة، أو جملة جملة، بل يجب عليه دائماً أن يمعن النظر في العمل الأدبي بصفته وحدة متماسكة، وأن يترجمه فصلاً فصلاً، سائلاً نفسه قبل ترجمة كل فصل: ما المعنى العام الذي يجب عليه أن ينقله؟ الثانية، يجب على المترجم أن ينقل العبارات الاصطلاحية idioms عبارة عبارة، وألا يترجمها كلمة كلمة، لأن العبارة الاصطلاحية لا يظهر معناها إلا بالنظر إليها بناءً واحداً مهما تعدّدت مفردات العبارة الاصطلاحية. الثالثة، يجب على المترجم أن ينقل النص بحسب "القصد والنية intention" أي بحسب معنى الكلمة المقصود في العبارة أو النص، مع الأخذ بالاعتبار أن "القصد" في عبارةٍ في لغةٍ ما قد يكون أقل تأكيداً أو وضوحاً من الشكل. الرابعة، على المترجم أن يحذر من الكلمات المتشابهة في اللغات المختلفة (كالكلمات المتشابهة في اللغتين الفرنسية والإنكليزية) التي قد تبدو متطابقة بحسب تهجئتها، ولكنها من حيث المعنى مختلفة تماماً. الخامسة، يُنصح المترجم بأن "يُحوّل" النص بجرأة إلى اللغة المستهدفة، ذلك أن جوهر الترجمة هو بعث أو إحياء الشيء الغريب في اللغة الأصلية ليكون طبيعياً فطرياً native في اللغة المستهدفة. وعلى الرغم من أن بيلوك يقرّ بالمسؤولية الأخلاقية للمترجم -أي الأمانة- تجاه النص الأصلي، إلا أنه يشعر أن المترجم له الحق في أن يحوّل النص أثناء عملية الترجمة من أجل أن يمنح قارئ اللغة المستهدفة نصاً ينسجم مع القواعد الأسلوبية والتعبيرية للنص الأصلي. والقاعدة السادسة، يجب على المترجم أن يتجنب المحسنات البديعية[1].

---

1 McGuire, pp. 116-117.

والاتجاه السائد في الترجمة الأدبية هو اتجاه شعرية الترجمة الذي سبقت الإشارة إليه في بداية البحث. هذا الاتجاه يربط ربطا عضويا بين الترجمة والأدب واللغة، ويرى أن المترجم ينبغي أن ينطلق من نظرية وممارسة للأدب، ونظرية وممارسة للغة، إلى جانب نظرية وممارسة للترجمة. ويرى هنري ميشونيك Henri Meschonnic، زعيم هذا الاتجاه، أن كل ترجمة "تحمل نظرية ضمنية عن الأدب وعن اللغة،" ولا يمكن الفصل بين ارتباط ممارسة الترجمة بالممارسة الأدبية والممارسة اللغوية، "فاللغة والأدب والترجمة تربطها علاقة تلازم وتضمُّن: لا نظرية ترجمية بدون نظرية لغوية أو أدبية، ولا نظرية لغوية بدون نظرية عن الأدب والترجمة، والنظرية الأدبية لا بد لها من الاعتراف بالترجمة بؤرة كاشفة للممارسة الأدبية نفسها."[1]

ومع ذلك، فقد تواصلت الجهود التنظيرية للترجمة الأدبية إلى درجة ظهور اتجاه جديد يدعو إلى أن ينهض مترجمو النصوص الأدبية بالقيام بدورهم في الإسهام في تطور الدراسات التنظيرية للترجمة. فظهرت دعوة لا تفرض على مترجم الأدب اتجاها تنظيريا محددا، وهو ما يمكن تسميته بـ "المترجم اللامنتمي نظريا Atheoritical." ويرى دوغلاس روبنسون Douglas Robinson، وهو أحد الباحثين الرواد في هذا الاتجاه، "أن مترجم الأدب يجسد التكامل بين المشاعر والفكر، وبين الحدس والتنظيم المنهجي." فروبنسون "يبيح للمترجم التدخل والتشويه وإفساح المجال، بغية إبراز الجانب الإبداعي في الترجمة الأدبية." وكما كان للسانيين،

1 الشرقاوي، ص 125؛ أيضا انظر: Brislin, p. 2.

وعلماء الترجمة، والفلاسفة، فرصتهم في الإسهام في نظرية الترجمة، فقد حان الوقت لمترجمي الأدب كي ينالوا فرصتهم للقيام بدورهم في هذا المجال[1].

الخاتمة

لقد تطورت دراسات الترجمة تطورا مذهلا خلال القرن العشرين، ولا تزال دراسات الترجمة تواصل حضورها وتأثيرها القويين في ميادين الدراسات النقدية عموما، والأدب المقارن خاصة. كما شهدت الترجمة ودراسات الترجمة نهضة ملفتة للنظر ليس في الولايات المتحدة وأوربا الغربية فحسب، بل شمل ذلك دول وسط وشرق أوربا، وخصوصا في تسعينيات القرن الماضي، وشمل كذلك كندا والبرازيل والصين. ومع تيار العولمة الجارف، بدأت اللغات الأقل شهرة وانتشارا تواجه التهديد، فتزايدت بذلك أهمية وضرورة الترجمة ودراساتها.

ومع كثرة نظريات الترجمة واتجاهاتها، واختلاف آراء منظريها وباحثيها، يبرز الآن توجّه يهدف إلى "إغلاق باب الانقسامات الداخلية، والدعوة إلى مزيد من الحوار بين المعسكرات المختلفة"، ليصبح ظهور نظرية جديدة للترجمة أمرا متقبلا لدى الباحثين في الولايات المتحدة[2].

ولئن كانت الدراسات الترجمية رافدا من روافد الأدب المقارن، وفرعا من فروعه، فإنها الآن تقف منافسةً للأدب المقارن ومزاحمة له،

---

1 غينتسلر، ص 438.

2 غينتسلر، ص ص 434–435.

إلى درجة أن بعضا من أقطاب منظري الترجمة وعلمائها يرون أن الدراسات الترجمية حلت محل الأدب المقارن. وتأتي سوزان باسنت مكقواير، التي أشير إليها في هذا البحث في أكثر من موضع، في مقدمة من يرون أن الأدب المقارن بدأ بالأفول، مستخدمة كلمة decline، ومتنبئة بحلول الدراسات الترجمية محله[1]. وبغض النظر عن مصداقية هذا التنبؤ، وسواء اتفقنا معه أم اختلفنا، فإنه مؤشر آخر على تنامي دور الدراسات الترجمية وقوة حضورها وتأثيرها. ولا يقف تأثير الترجمة ودراساتها القوي على الأدب المقارن فحسب، بل إنه امتد ليصل إلى علوم اللسانيات، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، والدراسات النسوية، والدراسات الثقافية، ودراسات ما بعد الاستعمار.

ومن ناحية ثانية، فقد أصبحت حركة الترجمة عاملا رئيسا في التطور الذي شهدته كافة العلوم والمعارف في القرن العشرين خاصة، ولا يزال هذا الدور يتنامى في القرن الحالي. إن التطور التقني المذهل الذي حققته الحضارة الإنسانية، وخصوصا ما تحقق في ميادين الاتصالات، وانتشار الشبكة العنكبوتية السريع والشامل في كل بقاع الأرض، وانصهار العالم ليس في قرية صغيرة كما كان يقال في العقدين الأخيرين، بل في جهاز صغير هو الحاسوب الذي سيصغر هو الآخر عما قريبا ليصبح في حجم الهاتف الخلوي، كل ذلك أعلى من أهمية الترجمة، وأعلى من قدرها، وأثرى دراساتها، وجعل من الترجمة لاعبا رئيسا ليس في مجال الأدب والعلوم الإنسانية فحسب، بل في

---

1 حسام الخطيب، *الأدب المقارن: من العالمية إلى العولمة* (الدوحة، قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2001)، ص ص 144-145.

تقدم البشرية وتواصل شعوبها وتداخل جوانب حضاراتها المعاصرة. ونتيجة لهذه الحقبة الحضارية المعاصرة ستواصل الترجمة، ممارسةً ودراساتٍ وتنظيرا، حضورها ونفوذها القويين، وستواصل كذلك تطوير نظرياتها ودراساتها بحكم مسؤوليتها الكونية المعاصرة.

وأخيرا، إن الدراسات الترجمية في الثقافة العربية لا تزال متواضعة، بمقارنتها بتطور الدراسات الترجمية في العالم الغربي، رغم وجود بعض الدراسات الجادة حول الترجمة[1]. بل إن حركة الترجمة نفسها لا تزال هي الأخرى متواضعة، إذا ما قورنت بحجم العالم العربي وحجم حركة الترجمة في أي بلد غربي مماثل لحجم سكان الوطن العربي. والدراسات الترجمية في العالم العربي تعتمد اعتمادا جذريا على المنجز الغربي، ولما تظهر بعدُ نظرية متكاملة حديثة عربية الملامح للترجمة، أو حتى لأسس ومعايير الترجمة إلى العربية. ولئن كان ميدان الدراسات الترجمية لا يزال خصبا في العالم الغربي، فإنه في العالم العربي لا يزال بكرا وخصبا في آن.[2]

---

1 لعل آخر هذه الجهود كتاب شعرية الترجمة: *الملحمة اليونانية في الأدب العربي* لعبد الكبير الشرقاوي الذي أشير إليه أكثر من مرة في هذا البحث.

2 نشر أصل هذا البحث في مجلة جامعة الملك سعود بالرياض (الآداب 2، م21، 1430/2009).

المراجع

أ- المراجع العربية:

- الخطيب، حسام. الأدب المقارن: من العالمية إلى العولمة. الدوحة، قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2001.
- الشرقاوي، عبد الكبير. شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 2007.
- غينتسلر، إدوين. *في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة*، ترجمة د.سعد عبد العزيز مصلوح، بيروت، لبنان: توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، 2007.

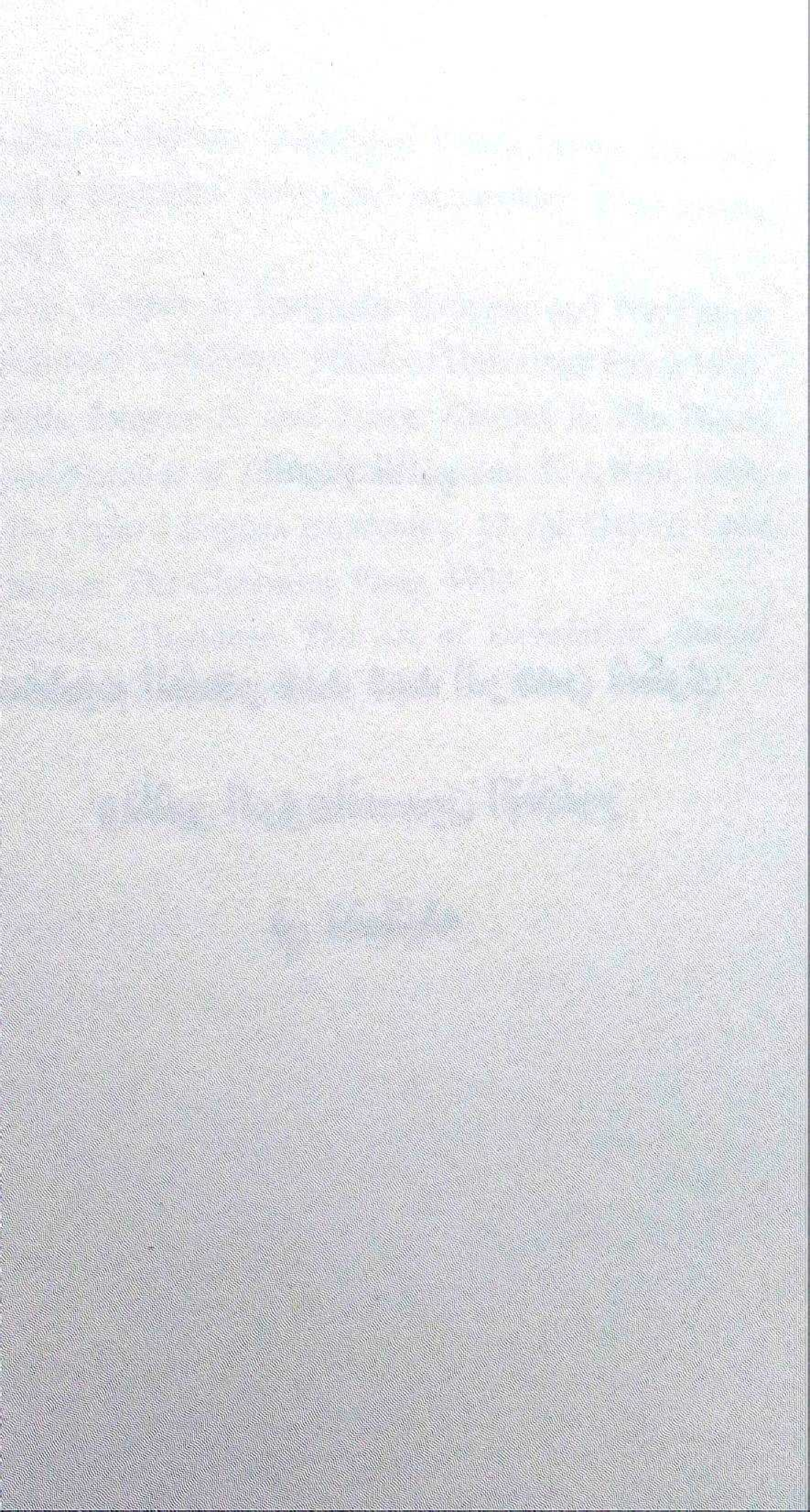
ب- المراجع الأجنبية:

- Bassnett-McGuire, Suzan. *Translation Studies*. New York, N.Y: Mathuen &C0., 1980.
- Benjamin, Walter. *Illumination*, trans. Henry Zohn. New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968.
- Booth, A.D. et al., *Aspects of Translation*. London, Great Britain, Sacker and Warburg, 1958.
- Brislin, Richard W. ed. Translation Applications and *Research*. New York, N. Y.: Gardner Press.
- Catford, J.C. A Linguistic Theory of Translation. London, Great Britain: Oxford University Press, 1965.

- Lefevere, Andre. Translating Poetry: Seven Strategies and a *Blueprint.* Assen and Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- Nida, Eugene A. Language Structure and Translation. Stanford, California: Stanford University Press, 1975.
- Nida, Eugene A. and Tabor, Charles R. *The Theory and Practice of Translation.* Leiden: E. J. Brill, 1969.
- *The Oxford English Dictionary.* 12 vol. Oxford, Great Britain: The Clarendon Press, 1933.
- Savory, Theodore. *The Art of Translation.* Boston, Mass.: The Writers, Inc. 1968.

الفصل الثاني

مفهوم الشعر عند عبد الرحمن شكري
وتأثير الرومانسيين الإنجليز
في تشكيله



تظل جماعة الديوان تشكل مفصلا من مفاصل تاريخ الأدب العربي الحديث، فقد كانت تلك الجماعة الانطلاقة الحقيقية لحركة التجديد في الشعر العربي لما صاحبها من عنفوان نقدي، ورؤية واضحة لمفهوم جديد للشعر، وتشخيص عميق لعلل الشعر الإحيائي المحافظ. كانت أفكار جماعة الديوان قد صدرت عن "ثورة عارمة لا ضد الأدب التقليدي وممثليه فحسب، بل وضد الحياة ذاتها، وظروف تلك الحياة التي برموا بها وتمردوا عليها،" كما يقول محمد مندور.[1] فكانت تلك الأفكار بالفعل ثورة احتدمت في نفوس روادها على ظروف الحياة وبيئتها الأدبية، والاجتماعية وتقاليدها.[2]

ورغم تفاوت أقطاب الديوان الثلاثة وتمايزهم في أفكارهم، وشعرهم، وأمزجتهم، ورؤاهم، إلا أن عبد الرحمن شكري (1886-1958) كان له الأثر الكبير على زميليه عباس محمود العقاد (1889-1964) وإبراهيم عبد القادر المازني (1890-1949) خاصة، في توجيه حركة التجديد عامة.[3] وهو تأثير اعترف به المازني بعد هجومه

---

1 د. محمد مندور، **الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى** (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003) ص 78.

2 د. محمد الكتاني، **الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث**، ج1 (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1402هـ/1982م) ص 417.

3 مندور، المرجع نفسه، ص 49.

القاسي على شكري في كتاب (الديوان) عام 1921، وزاد عليه أن شكري هو الذي عرّفه بالأدب الأوربي وخاصة الإنجليزي، كما اعترف بأستاذية شكري له بقوله في مقالة نشرها في جريدة السياسة عام 1930: "ذلك أنه [شكري] كان في طليعة المجددين إذا لم يكن هو الطليعة والسابق إلى هذا الفضل، فقد ظهر الجزء الأول من ديوانه...وكنا يومئذٍ طالبين في مدرسة المعلمين العليا، وكانت صلتي به وثيقة، وكان كل منا يخلط صاحبه بنفسه، ولكني لم أكن يومئذ إلا مبتدئا، على حين كان هو قد انتهى إلى مذهب معين في الأدب، ورأي حاسم فيما ينبغي أن يكون عليه. ومن اللؤم الذي أتجافى بنفسي عنه أن أنكر أنه أول من أخذ بيدي وسدد خطاي، ودلني على المحجة الواضحة، وأنني لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أتخبط أعواما أخرى، ولكان من المحتمل جدا أن أضل طريق الهدى."[1]

تميز شكري بانطوائية جعلته أقل ميلا للأضواء من العقاد والمازني، فقد آثر المازني الفلسفة الساخرة والكتابات النثرية، بينما برع العقاد في حضوره المتوهج في الحياة السياسية والفكرية والنقدية[2]. ولعل هذا الانطواء، إضافة إلى صدور كتاب (الديوان) بتوقيع العقاد والمازني فقط وهجوم الأخير عليه في مقالته "صنم

1 محمد مندور، "عبد الرحمن شكري ناقدا"، المجلة، عدد 29، السنة الثالثة، مايو 1959، ص 41. أيضا انظر: ر. أوستل، "الشعراء الرومانسيون"، ضمن **تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديث**، تحرير عبد العزيز السبيل وآخرون، (جدة: نادي جدة الثقافي الأدبي، 1422) ص 145-146.

2 مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص 92. أيضا.

الألاعيب" في الكتاب نفسه، كان وراء "التجاهل النسبي لأهميته"[1] الذي غمط حقه في نشأة هذه المدرسة الرائدة، وهو حق يجعل من شكري، عند بعض النقاد، الرائد لهذه المدرسة[2]، كما أشار إليه المازني. وقد اعترف المازني أيضا بأن شكري قلّ مَن يذكره "حين يذكر الأدب ويعدّ الأدباء، ولكنه رجل لا تخالجني ذرة من الشك في أن الزمن لا بدّ منصفه، وإن كان عصره قد أهمله."[3]

الدراسات السابقة

أما فيما يتصل بالدراسات السابقة في الموضوع فثمة إشارات عديدة إلى مفهوم الشعر عند شكري في كتابات المعاصرين الذين كتبوا عنه أو عن مدرسة الديوان أو حتى المدرسة الرومانسية في الأدب العربي الحديث، ولكننا يمكن هنا أن نشير إلى عملين: الأول، فصل في كتاب عبد الفتاح الشطي بعنوان عبد الرحمن شكري ناقداً وشاعراً (1999)، والفصل بعنوان "نظرية الشعر عند عبد الرحمن شكري،"[4] والثاني، أطروحة للماجستير بعنوان مفهوم

---

1 ر، أوستل، المرجع نفسه، ص 145.
2 مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص 49.
3 مندور، عبد الرحمن شكري ناقدا، ص 41.
4 عبد الفتاح عبد المحسن الشطي، عبد الرحمن شكري ناقداً وشاعراً (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1999)، والفصل المذكور يقع بين صفحات 145-198، ولكن الجزء المهم في الموضوع بالنسبة إلينا يقع في فقرة "تمثل واستيعاب" وهي تمتد على الصفحات 179-192. أما الفقرة بعنوان "مع شعراء الرومانسية" (ص 166-178) فهي عن تأثر شكري في شعره بشعراء الرومانسية، وليس في نقده على وجه الخصوص.

الشعر عند عبد الرحمن شكري لأسامة محمد أبو العباس (2002).[1]
ومن خلال الملخص المنشور عن هذه الأطروحة الأخيرة نلاحظ أن الباحث ذهب إلى أن شكري كان "يؤمن بتجاور الأضداد على كل المستويات، وقد انعكس ذلك على تصوراته القديمة، فلم يحدث ليد قطيعة معرفية بين التصورات الكلاسيكية في النقد والتصورات الرومانسية، بل تجاورت التصورات المتضادة داخل نسقه النقدي، مما ألجأه إلى إيجاد ما يسمى بالتوازن بين هذه التصورات المتناقضة." ومن الواضح أن صاحب الأطروحة لاحظ تأثر شكري بالرومانسية ووضع هذا التأثر في مقام المجاورة مع التصور الكلاسيكي للشعر مما يوحي بمحاولة توفيقية عبر ما سماه الباحث 'التوازن' بين المتناقضات.

وهذا المدخل يختلف عن مدخل الشطي الذي جعل من التأثير العربي الكلاسيكي والتأثير الغربي الرومانسي رافدين كبيرين يمثلان عقليتين مختلفتين التقيتا معاً في شعر شكري. وتحت عنوان فرعي، "مع شعراء الرومانسية" يرى الشطي أن الثقافة الأوروبية والفكر النقدي الغربي كان لهما أثرهما الواضح في شكري المفكر والناقد ثم الشاعر، وخصوصاً فيما يتصل بمفهوم الشعر وأهميته ووظيفة الشاعر وتنوع موضوعات الشعر وعناصره من عاطفة وخيال وفكر وذوق سليم ووحدة للقصيدة. والشطي يتتبع هذه الأشياء عند

---

1 أسامة محمد على أبو العباس، مفهوم الشعر عند عبد الرحمن شكري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2002. وانظر كذلك كتاباً مهمًّا لأحمد يوسف علي، نقد الشاعر (ابن الرومي) في مدرسة الديوان (القاهرة: الأنجلو المصرية، 1999)، حيث يورد مقالات مهمة لشكري عن ابن الرومي ومقارنته بشكسبير، علاوة على معالجة الموضوع في إطار التعرض لابن الرومي على وجه الخصوص.

شكري تحت عنوان فرعي آخر، 'تمثل واستيعاب' ويعتمد فيه على مقدمات دواوين شكري المختلفة، مما يجعل له تقدماً وريادة في التأثر النقدي بالغرب، يقل في قيمته عن محاولاته الجادة في الإنتاج الفني شعراً.

ولا شك أن الشطي بذل مجهوداً طيباً في استقصاء مفهوم الشعر عند شكري وتأثره بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية في تشكيله، ولكننا حاولنا في بحثنا الاعتماد على الأصول الأجنبية لبيان ذلك التأثر لتكون المقارنة بين الأصول والفروع ذات جدوى أكاديمية، في حين لم يعتمد سوى على مقالة وحيدة مترجمة عن وليم وردزورث، وكتابين في المختارات الشعرية: أحدهما عن شلي والآخر بعنوان الكنز الذهبي الذي كان يدرسه شكري في منهجه الأكاديمي. ولم يرجع إلى كتاب النظرية الرومانتيكية: سيرة أدبية لكولردج، وهو مترجم إلى العربية منذ زمن. ومن ثم تكون دراستنا هذه مكملة لدراسة الشطي ومؤكدة لنتائجه بطريقتها الخاصة.

مصادر الدراسة

أصدر شكري سبعة دواوين في الفترة (1909–1919) ثم جمعت في مجلد واحد في 1960، بالإضافة إلى ديوان ثامن شمل قصائد شكري المنشورة في الصحف والمجلات. وقد صدر الجزء الأول تحت عنوان ضوء الفجر (1909) دون مقدمة، ثم الجزء الثاني لآلئ الأفكار (1913) بمقدمة للعقاد عن الشعر ومزاياه، ثم صدر الجزء الثالث أناشيد الصبا (1915) وقدم شكري له بمقدمة تحت عنوان "العاطفة في الشعر" ثم أصدر الجزء الرابع زهر الربيع 1916 بمقدمة له تحت

عنوان ''في الشعر'' ثم صدر الجزء الخامس الخطرات (1916) وكتب مقدمة عنوانها ''في الشعر ومذاهبه''، أما الجزء السادس الأفنان فقد صدر عام 1918 بمقدمة تحت عنوان ''فصل في أن الشعراء كماليون''، وأخيراً صدر الجزء السابع أزهار الخريف في 1919 وقدم له بمقدمة لم يسمها لكنه كتبها من منظور المتلقي لاستجابات القراء لدواوينه السابقة، ثم جاءت تفسيرية لرؤاه النقدية في مقدمات دواوينه السابقة.

كان شكري في ذروة توهجه الشعري والنقدي بين عامي 1909، عندما نشر ديوانه الأول ضوء الفجر وعام 1918، عندما أصدر ديوان الأفنان. لم يقدم شكري لدواوينه إلا بدءا من الديوان الثالث أناشيد الصبا الذي نشره عام 1915. فالجزء الأول صدر دون مقدمة، والجزء الثاني لآلئ الأفكار الصادر عام 1913 قدم له عباس العقاد. ولعله آثر التريث في كتابة مقدمات دواوينه حتى تتكامل لديه رؤيته النظرية للشعر وتتشكل على أساس راسخ لم تصقله القراءة فحسب، بل الممارسة الإبداعية في مقارعة الشعر، رغم ما أشار إليه المازني من أنه منذ ديوانه الأول قد انتهى إلى مذهب معين ورأي نقدي حاسم في الشعر. في مقدمات دواوينه الأربعة الأخيرة كشف شكري عن مفهومه النظري للشعر، المستند على رؤية استمدت رحيقها ليس من الثقافة العربية فحسب، بل تجاوزها إلى مفهوم الشعر في الآداب الغربية، وخاصة الأدب الإنجليزي الرومانسي الذي كان سائدا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وهذا ما اعترف له به زميله في مدرسة الديوان عباس العقاد الذي عبر عن ذهوله من ثقافة شكري العربية والإنجليزية بقوله: ''لم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا

وكاتبنا أوسع منه اطلاعا على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى.''[1] فقد أثبت شكري في هذه المقدمات عن عمق معرفته بالشعر والنقد الرومانسي الإنجليزي في تلك الفترة ''إلى درجة تمكنه من تكييف هذه الأفكار'' لتلائم الأدب العربي[2]. لقد صاغ شكري في مقدمات دواوينه مفهوما نظريا شاملا للشعر، فقد كانت أفكاره تصدر عن وعي ناضج ورؤية واضحة لمفهوم الشعر ووظيفته، وهذا ما يطمح هذا البحث إلى استجلائه.

من ثم فإن ما كتبه شكري في مقدمات دواوينه من الثالث إلى السابع تمثل نظريته في الشعر وهو ما يدعو إلى التساؤل:

- ما أبعاد هذه النظرية؟
- وما علاقتها بما طرقه بعد ذلك من دراسات عن الشعراء ونشرها في المجلات المختلفة؟
- **وما منابع هذه النظرية؟**أبعاد مفهوم شكري للشعر

لقد ارتكز مفهوم شكري للشعر على أربعة أبعاد، هي الشعر والعاطفة، والشعر والخيال، واللغة الشعرية، ووحدة القصيدة:

أ-الشعر والعاطفة

كان الجزء الثالث أناشيد الصبا الذي صدر عام 1915، يستهل أولى مقدمات دواوينه وعنوانها: ''العاطفة في الشعر'' ركز شكري فيها على أساس جوهري من أسس مفهوم الشعر عند الرومانسيين وهو أن الشعر عاطفة، بقوله:

---

1 مندور، "عبد الرحمن شكري ناقدا"، ص 42.

2 ر. أوستل، المرجع نفسه، ص 146.

الشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم. ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر...فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر. ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع. فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء، وخيال واسع لدرس العواطف، ومعرفة أسرارها، وتحليلها، ودرس اختلافها وتشابهها، وائتلافها وتناكرها، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس. فينبغي للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعاني الشعرية، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته. وينبغي له أن يعود نفسه على البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه، وكل دافع من دوافع نفسه، لأن قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبصر كل عاطفة جليلة، شريفة، فاضلة، أو قبيحة مرذولة وضيعة.[1]

يؤكد شكري هنا أن الشعر الحقيقي ما عبر عن العاطفة بمفهومها الواسع الذي يجعل المعاني، مهما تنوعت، نابعة من عاطفة. ومعادلة الشعر بالعاطفة مبدأ استقاه شكري من الناقد الإنجليزي وليم هازلت (1778-1830) الذي كان يرى "أن الخوف شعر، والأمل شعر، والحب شعر، والكره شعر، وكذلك

1 عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج3، جمع وتحقيق نقولا يوسف، (الإسكندرية: منشأة المعارف، 1960) ص 209.

الازدراء، والغيرة، والندم، والإعجاب، والتعجب، والرحمة، واليأس، والجنون كلها شعر."[1] وهذا المفهوم أشار إليه شكري في هذه المقدمة حيث أكد أن الحياة "قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها، ففيها نغمة البؤس والشقاء، وفيها نغمة النعيم والجذل، وفيها أنغام الحقد واللوم، والشر والندم، واليأس والكره، والغيرة والحسد، والمكر والقسوة، وأنغام الرحمة والجود، والأمل والرضا والحب."[2]

كما بسط القول فيه في مقدمة الجزء الرابع من ديوانه زهر الربيع، وعنوانها "في الشعر" حيث أشار إلى أن شعر العاطفة يشمل كل أغراض الشعر التي تنبع كلها من نبع العاطفة رغم تكلف النقاد والشعراء تقسيم هذا النبع العاطفي إلى أبواب. يقول شكري: "ليس شعر العاطفة بابا جديدا من أبواب الشعر، كما ظن بعض الناس، فإنه يشمل كل أبواب الشعر. وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة، فيقول: باب الحكم، وباب الغزل، وباب الوصف، الخ... ولكن النفس إذا فاضت بالشعر، أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة، فإن منزلة أقسام الشعر في النفس كمنزلة المعاني من العقل. فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة، بل تتزاوج وتتوالد فيه. فلا رأي لمن يريد أن يجعل كل

---

1 R.A. Foakes, *Romantic Criticism*, (London: Edward Arnold Publishers LTD, 1980), p. 110.

انظر أيضا:

M. H. Abrams, *The Mirror And The Lamp*, (Oxford: Oxford University Press, 1971), p. 154.

2 عبد الرحمن شكري، المرجع السابق.

عاطفة من عواطف النفس في قفص وحدها.''[1] وهذا يعني أن العاطفة يُقصد منها صدق الإحساس بالمعاني، ولذلك تبرم شكري من الشعراء الذين ينظمون الشعر عندما يطلب منهم ذلك فينظمون إرضاء لمن سألهم لا تعبيرا عن عاطفتهم. من هنا يؤكد شكري على أن الشعر ''كلمات تخرج من النفس بيضاء مشبوبة، وكما أن العاطفة تُنطق الشاعر، كذلك قد تخرسه شدتها.''[2]

ولعل قول شكري إن ''لشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر'' متأثر أيضا بكلام هازلت أن ''الشعر أبلغ تعبير عن العاطفة، وأكثر الأشكال التعبيرية حيوية يمكن أن تقدّم لتصورنا لأي شيء سواء كان ممتعا أو مؤلما، حقيرا أو جليلا، سارّا أو محزنا.[3] فالشعر عند شكري هو "كلمات العواطف والخيال والذوق السليم.''[4] وبقدر قوة العاطفة وضعفها يقوى الشعر ويضعف؛ فمَنْ ''كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتا لا حياة فيه، فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها.''[5] وأما العاطفة القوية فهي ذلك الإحساس القوي في نفس الشاعر الذي يدفعه قسرا لقول الشاعر، وهو ما يسميه شكري بـ ''النوبة.''[6]

---

1 عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج4، ص 289.
2 عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج4، ص 288.
3 Op. cit. p. 112.
4 عبد الرحمن شكري، **ديوان عبد الرحمن شكري**، ج4، ص 288.
5 المرجع السابق.
6 المرجع السابق.

وللشاعر الإنجليزي ولسيم وردزورث (1770-1850) رأي في العاطفة قريب من كلام شكري، ورد في مقدمته الشهيرة للطبعة الثانية من ديوانه أقاصيص شعرية وجدانية *Lyrical Ballad* حيث يؤكد "أن الشعر هو فيضان عفوي لمشاعر قوية، مستمد أصلها من عاطفة تم تذكرُها وتأملُها بهدوء، حتى بدأت هذه العاطفة تختفي تدريجيا بفعل أنواع من الارتكاسات، لتولد عاطفة مماثلة، مستولدة من عاطفة التأمل، كانت موجودة بالفعل في العقل."[1]

والعاطفة عنده لها مفهوم واسع، ولذلك خصّ عاطفة الغزل بالحديث حتى لا ينحصر مفهوم العاطفة في ميدان الغزل الضيق من ناحية، وحتى لا ينحصر كذلك مفهوم الغزل في معنى حسي ضيق. يقول شكري: "ولقد رأيت بعض القراء لا يفهم منزلة الغزل في الشعر. إن مزية الغزل سببها أن حب الجمال حب الحياة. وكلما كان نصيب المرء من حب الجمال أوفر، كان نصيبه من حب الحياة أعظم. ...ولا أعني بالغزل غزل الشهوان، بل الغزل الروحاني الذي يترفع عن أوصاف الجسم ... والحب أعلق العواطف بالنفس، ومنه تنشأ عواطف كثيرة، مثل البغض أو الود، أو الرجاء أو اليأس، أو الحسد، أو الندم، أو الشجاعة أو الجبن، أو حب العلاء، أو الجود أو البخل. ومن أجل ذلك كان للغزل منزلة كبيرة في الشعر، من حيث هو جماع العواطف، ومظهر دروسها، فالغزل يعبر عن جميع العواطف النفسية."[2]

---

1 Jack Stillinger, ed, *Selected Poems And Prefaces by William Worsdworth* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965), p. 460.

2 المرجع السابق ص 290.

ويصاحب هذا المفهوم الواسع لعاطفة الحب، مفهوم واسع للجمال. فعاطفة الغزل تنبعث من الإحساس بالجمال في جميع مظاهره: جمال الوجوه والأجسام، أو جمال الأزهار والأنهار، أو جمال البرق في السحاب، أو جمال الليل ونجومه، أو جمال الصبح ونسيمه، أو جمال النفوس والأخلاق، أو جمال الصفات أو الحوادث والوقائع، أو جمال الخيالات التي يخلقها الذهن. ويرى شكري أن عاطفة الغزل قد تكون رمزا للدنيا التي في نفس الشاعر، فقد يكون قيس بن الملوح يشبِّب بليلى - الدنيا التي في نفسه، لا بليلى العامرية.[1]

ويمكننا أيضا أن نقارن بين رفض هازلت للنظرة الشكلية للشعر ورفض شكري لها. فهازلت يرفض النظرة التي تقصر الشعر على ما هو مدون في الكتب من "أشطر تتكون من عشرة مقاطع، بنهايات متشابهة،"[2] بينما سخر شكري ممن يعتقدون أن الشعر نحو وصرف وعروض، وكلمات "ميتة ليس تحتها طائل معنى."[3]

لقد احتفى رواد الرومانسية العربية، وبخاصة الديوانيون، هذا المبدأ الشعري الذي يربط الشعر بالعاطفة أو بكلمات مشابهة كالشعور والإحساس. وهذه الأفكار التي كتبها شكري بدءاً من عام 1915 هي التي تبناها العقاد في نقده الشعري وخاصة في هجومه الشهير في كتاب (الديوان) على أحمد شوقي، عندما قال فقرته الشهيرة: "فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي ألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن

---

1 المرجع السابق، ص 290- 291 .

2 R.A. Foakes, op.cit. p. 109.

3 شكري، **ديوان شكري**، ج4، ص 288.

يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول لك مـا هـو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، ... وبقوة الشعور وتيقظـه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشـاعر علـى سواه."[1]

ب-الشعر والخيال

لقد عُنيت الحركة الرومانسية بالخيال، على عكس ما كان عليه موقف الكلاسيكية التي كانت تقف موقفا متحفظا منه ومقيدا بقيود نظرية المحاكاة.[2] كانت آراء الفيلسوف الألماني "كانـت" حـول الخيال قد أحدثت "أعظم تحول في مفهوم الخيال"، حيث رأى "أن الخيال أجلّ قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى مـن قـوى الإنسان عن الخيال."[3] وقد احتفى الرومانسيون بالخيـال وطـوروا مفهومه حتى أصبح مفهوم الخيال في الفلسفة الرومانسـية "ثـورة حقيقية شاملة على كل المفاهيم الكلاسيكية السائدة."[4]

كان شكري من رواد الرومانسية العربية الذين أعلوا من قيمـة الخيال حسب مفهوم الرومانسية الغربية والإنجليزية خاصة. فقد شكل الخيال العنصر الثاني في مفهوم شكري للشعر. وللخيال عنده مفهوم

---

1 عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، الـديوان في الأدب والنقد، ط 3، (القاهرة: دار الشعب، د ت) ص 20-21.

2 هلال، ص 411.

3 هلال، ص 411-412.

4 السعيد الورقي، **لغة الشعر العربـي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط 3، 1984) ص 77.

واسع يشمل ''كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة، وشرح عواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها، والبواعث الشعرية، وهذا يُحتاج فيه إلى خيال واسع.''[1] والخيال يشكّل ''روح القصيدة وموضوعها وخواطرها''[2] ومع هذا المفهوم الواسع للخيال يفصل شكري القول في علاقة التشبيه بالخيال. فيؤكد أن الخيال ليس مقصورا على التشبيهات، وليس ذو التشبيهات الكثيرة من الشعراء هو الشاعر الجيد، فقد تكون القصيدة مليئة بالتشبيهات لكنها تنبئ عن ضآلة قائلها، وقد تكون خالية من التشبيهات ولكنها تدل على عظم خياله.[3] وقيمة التشبيه الجيد عند شكري تكمن في إثارة عاطفة القارئ أو إظهار حقيقةٍ، فالتشبيه لا يُطلب لنفسه. ومثل ذلك يقال في الوصف الذي يجب أن ينبني على علاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان، ''وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس، وأقرب إلى العقل، كان حقيقا بالوصف.''[4]

وينعى شكري على القراء فساد ذوقهم إذ لا يعجبهم الخيال الذي يفسر حقيقة، بينما يطربون من الخيال المستحيل البعيد عن المألوف عقلا، ويرون ''حلاوة'' الشعر في قلب الحقائق، وإخراج القارئ من عالمه الحقيقي إلى عالم ''ليس للعقل فيه سبيل.'' وهذا ما أدى إلى شيوع فكرة ربط الشعر بالكذب، وهي فكرة يرفضها

---

1 عبد الرحمن شكري، **ديوان عبد الرحمن شكري**، ج5، ص 363.

2 المرجع السابق.

3 المرجع السابق.

4 المرجع السابق.

شكري ويقلبها رأسا على عقب مؤكدا أن الشعر منظار الحقائق، ومفسرها، "وليست حلاوة الشعر في قلب الحقائق، بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة منها في مكانها... ولئن كان بعض الشعر رحلة، فهي رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من هذا العالم، رحلة إلى عالم يحس المرء فيه لذات التفكير، أكثر مما يحسها في هذا العالم الأرضي."[1]

وهذا الموقف من الخيال منسجم مع موقف زعماء الرومانسية من الإنجليز خاصة. فالشاعر وليم بليك (1757-1827) يرى أنه إذا كانت الحقيقة الكبرى روحية فإن الخيال هو "العضو" الذي من خلاله تُدرك هذه الحقيقة[2]. وهازلت، كما سبقت الإشارة إليه، يرى أن الشعر لغة الخيال والعاطفة. كما يؤكد اعتماد الشعر على العاطفة واعتماد العاطفة على الخيال.[3] والشعر عنده محاكاة للطبيعة، ولكن الخيال والعاطفة هما جزء من طبيعة الإنسان، فلا يمكن لشعرٍ يعتمد فقط على الوصف الخالص للمُدركات الطبيعية، أو تصويرِ المشاعر الطبيعية أن يحقق غايته وهدفه بدون قوة الخيال. والخيال هو القدرة والاستعداد الطبيعي لدى الشاعر أن يُمثّل الأشياء والمدركات لا كما هي بطبائعها، ولكن كما تُشكلها المشاعر والأفكار في تشكيلة لا نهائية من صور وتوليفات مفعمة بالقوة. والشعر في جميع أشكاله، عند هازلت، هو لغة الخيال والعاطفة، والتوهم *fancy*، والإرادة.[4]

---

1 المرجع السابق، ص 362-363.

2 Alex Preminger, et al, ed, *Princeton Encyclopedia of Poetry And Poetics*, p. 373.

3 op.cit, p. 375.

4 Foakes, pp. 109-113.

أما وردزورث فكان "من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة"[1] وقد عُني بالبحث في الخيال من حيث أثره في الصورة الفنية الشعرية.[2] ولا يبتعد رأي شكري في الخيال والتشبيه عن رأي وردزورث في الخيال والمقارنة (التشبيه)، إذ يقول عنه: "وحين يسوق الخيالُ مقارنــةً... فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة، ثم لا تـزال تباشـر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها، وتتوقف هذه المشابهة علـى التعبير والأثر، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل، كمـا تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية. ثم إن الصور يؤثر بعضها على بعض على نسـق واحد..."[3]

ومن القضايا المهمة التي ناقشها شكري في موضـوع الخيـال الفرق بين التخيل والتوهم. فشكري يرى أن التخيل هو أن "يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق. ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلةً لـيس لها وجود. وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منـه الكبار...فتكلف الخيال أن تجيء به كأنه السراب الخـادع، فهـو صادق إذا نظرت إليه من بعيد، وهو كاذب إذا نظرت إليـه مـن قريب، وبينه وبين الخيال الصحيح مثل ما بين الماس الصناعي وماس كمبرلي."[4] وعيار الخيال الكاذب هو التاليف بين شيئين لا يصح

---

1 محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبـي الحديث**، (القاهرة: دار نهضة مصر، 1973) ص 412.

2 المرجع السابق، ص 413.

3 هلال، 413.

4 شكري، **ديوان عبد الرحمن شكري**، ج5، ص 264-265.

التأليف بينهما، بينما الخيال الصحيح ما يوضح حقيقة من الحقائق ويكون وجه الشبه أو الصلة بين الشيئين صحيحا صادقا، حتى ولو كانت هذه الصلة خافية على بعض القراء.[1]

هذه التفرقة بين التخيل imagination والتوهم fancy متأثرة برأي كولردج في التفرقة بينهما. وبمقارنة الرأيين يتضح أن رأي شكري كان تبسيطا لفكرة كولردج، وأقرب إلى تسطيح الفرق بين هذين المفهومين. ويرى بعض النقاد أن رأي شكري يكاد يكون "ترجمة ضعيفة لتفرقة كولردج بين التوهم والخيال."[2] فالخيال الشعري عند كولردج "قوة سحرية وتركيبية تعمل مع الإرادة الواعية. فهو مصحوب دائما بالوعي، وفي داخله يتم التوحد بين الفنان وبين المعطيات الخارجية، وعن طريق تجميع هذه المستوعبات والمشاعر يعمل الخيال على خلق بناء خيالي متكامل."[3] والخيال الشعري، عنده، "يذيب، ويُخفي، ويُشتّت، لكي يخلق من جديد."[4] ويقسم كولردج الخيال إلى نوعين: خيال أولي، وهو "القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني،"[5] وخيال ثانوي، وهو صدى للخيال الأولي مصحوبا بالإرادة الواعية، ولكنه يظل مماثلا للخيال الأولي في نوع طاقته، ويختلف عنه في الدرجة ونوع عمله.[6] والخيال الثانوي هو الخيال الشعري الذي تتجلى فيه

---

1 المرجع السابق.

2 الورقي، ص 105.

3 الرورقي، ص 80. انظر أيضا: .Preminger, *pp*. 374-375

4 Abrams, p. 168.

5 هلال، ص 413-414.

6 Foakes, p. 89-90.

قوة الشاعر في تمثيل الأشياء، حيث يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات فيحوّله إلى تعبيرات تجسد الأفكار التجريدية والخواطر النفسية.[1]

أما التوهم fancy، عند كولردج، فـ "ليس له مقابل يعمل معه إلا ما هو ثابت ومحدود. والتوهم في الحقيقة ليس إلا شكلا من الذاكرة متحررا من نظام الزمان والمكان مختلطا بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدّلا بها. ولكنها، كالذاكرة العادية سواء بسواء، لا بد أن تتلقى كل موادها مُعَدةً من قانون الترابط."[2]

لقد تأثر شكري بكولردج في التفرقة بين التخيل والوهم، ولكن مفهومه لهما كان مفهوما عمليا هو إلى النقد التطبيقي- التعليمي أقرب منه إلى المفهوم الفلسفي- النقدي. ولعل شكري أراد بالتخيل ما قصده كولردج بالخيال الثانوي، أي الخيال الشعري الخلاق. ومفهوم التخيل عند شكري، رغم عدم تطابقه مع مفهوم كولردج، يلتقي مع مفهوم الرومانسيين الغربيين، بصفة عامة، للصورة الشعرية التي تستعين بالطبيعة ومناظرها، مع ضرورة الربط بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقتصر هذا التشابه على المظاهر الحسية.[3] فوظيفة الشاعر عند شكري تكمن في الكشف عن الصلات التي تربط بين أعضاء الوجود ومظاهره، وفي التأليف بين الحقائق.

---

1 هلال، ص 414.

2 .Abrams. p. 168. انظر أيضا: **النظرية الرومانتيكية: سيرة أدبية لكولردج**، ترجمة د. عبد الحكيم حسان، (القاهرة: دار المعارف بمصر، 1971) ص 240.

3 هلال، ص 415.

فالشاعر. فلم يعد الشاعر ''نديما'' للملوك أو ''حلية'' في بيوت الأمراء، بل أصبح ''رسول الطبيعة ترسله مزودا بالنغمات العذاب، كي يصقل بها النفوس ويحركها، ويزودها نورا ونارا. فعظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة.''[1]

وقد يلتقي رأي شكري في أن التخيل يعبر عن الحق مع رأي كولردج أن التخيل يتم مع الإرادة الواعية، حيث أن شكري يبني مفهومه للخيال على وجود علاقة متينة بين الخيال والواقع، تجعل منه وسيلة فعالة لإدراك الحقائق.[2] فكما سبقت الإشارة إليه، يؤكد شكري على ارتباط الخيال بالحقيقة: ''فليس الشعر كذبا، بل هو منظار الحقائق، ومفسر لها. وليست حلاوة الشعر في قلب الحقائق، بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة منها في مكانها.''[3]

ج-اللغة الشعرية

للشاعر علاقة خاصة باللغة لاعتماده ''على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به.''[4] ومهما رُكّز الحديث على أن الشعر هو التعبير عن الشعور، فإن قضية اللغة تكون جوهرية. إن مشاعر الشاعر لا يُعبر عنها بحبكة أو شخصيات، بل بالكلمات.[5] وقد عُني شكري باللغة الشعرية التي يستمد منها الشاعر

1 شكري، **ديوان عبد الرحمن شكري**، ج4، ص 287-288.
2 الورقي، ص 105.
3 شكري، ، **ديوان عبد الرحمن شكري**، ج5، ص 362-363.
4 هلال، ص 409.
5 Abrams, p. 110.

مادته ويستثمر خصائصها وإمكاناتها. وترتكز نظرة شكري للغة الشعرية على رفض التكلف والغرابة. فجيد الشعر عنده ليس ذا اللغة الغريبة، بل يؤكد أن "أجلّ الشعر العربي وأفخمه وأجزله وأسيره وأكثره نفعا وتوكيدا لبقاء اللغة هو الشعر الذي لم تتكلف فيه الغرابة."[1] ويؤكد ضرورة التفرقة بين حسن الديباجة والفخامة والسلاسة من ناحية، وتكلف الغريب من ناحية ثانية. فالغريب ليس من ضرورات حسن الديباجة، فالمعلقات، كما يرى شكري، "أسلس وأجزل شعر الجاهليين - ما عدا الغزل - وأقله غرابة وتعقيدا."[2] وعلى الشاعر أن يستخدم الأسلوب الصحيح سواء كان غريبا أو مألوفا؛ لكنه، في أي من الحالتين، عليه أن يتجنب التكلف اللغوي الذي ظهر كردة فعل لولوع الشعراء بالركيك من العبارات والأساليب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.[3]

ويرفض شكري فكرة تقسيم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، اعتمادا على كثرة استعمالها أو قلته. فكثرة استعمال الكلمة لا يقلل من قيمتها، فأكثر كلمات الشعراء الكبار كامرئ القيس أو الشريف الرضي كانت كثيرة الاستعمال. وبناء عليه، يستسخف شكري فكرة أن روعة الكلمة وحسن الديباجة يأتيان من الغرابة، فتلك "مغالطة تكذبها كل دواوين أشعار العرب، فإن الشاعر الكبير يأتي بالأسلوب رائعا جليلا من غير تكلف للغريب. أما المبتدئ فهو الذي يتكلف الغريب، كي يخفي به ركاكة عبارته، وكذلك الوزان يتكلف

---

1 شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج 5، ص 367.

2 شكري، المرجع السابق.

3 شكري، المرجع السابق، ص 367-368.

الغريب كي يخفي به جمود طبعه، وقلة معانيه.''[1] ويؤكد شكري مراراً أن غرابة الكلمة لا علاقة لها بجودة الأسلوب، لأن الغرابة لا تستعصي على أحد، ''وإنما الصعوبة في الجمع بين المتانة والسهولة'' التي تتطلب دراسة آداب كل عصور اللغة العربية ليكون ذوق الشاعر واسعا صحيحا.[2]

أما شرف الكلمة عند شكري فيكمن في استعمال الكلمة في دلالتها على المعنى ووقوعها موقعها الخاص بها في القصيدة، لا في غرابتها. فعلى الشاعر ''أن يتعرف أية كلماته تعبر عن المعنى أو العاطفة التي يريد وصفها أتم تعبير، فالكلمة قد تكون شريفة أو وضيعة حسب الاستعمال.''[3]

وهذه الآراء متأثرة بآراء الرومانسيين الإنجليز، وبخاصة وردزورث، الذي فجر الجدل حول المعجم الشعري poetic diction في مقدمته الشهيرة المشار إليها. فقد طرح وردزورث السؤال الخطير حول ما إذا كانت لغة الشعر تختلف جوهريا عن لغة النثر. كانت الكلمات والتراكيب الشعرية التقليدية أكثر ما جعل وردزورث مهتما باللغة الشعرية من أجل حماية لغة العاطفة الحقيقية. وفي رأيه أن ''اللغة الشعرية'' زائفة، وقد صرح بذلك في هذه المقدمة بقوله: ''سوف يوجد في هذين الجزأين أيضا قليل مما يسمى عادة باللغة الشعرية.''[4] وقد أثار مصطلح المعجم الشعري هذا جدلا بين النقاد

---

1 شكري، المرجع السابق، ص 368-369.

2 شكري، المرجع السابق، ص 369.

3 شكري، المرجع السابق، ص 369-370.

4 Foakes, p. 30

حول المقصود به. فقد رأى بعض النقاد أن المقصود به مجموع الصفات وأساليب الإطناب والألفاظ المهجورة وغيرها من العناصر اللغوية التي كانت "مِلْكية شائعة" بين معظم الشعراء في القرن الثامن عشر. وآخرون رأوا أن المقصود به تحديدا الألفاظ والتعبيرات الشعرية التي تعبر عن الطبيعة التخييلية والمثيرة للعاطفة في الشعر.[1]

إن آراء وردزورث حول لغة الشعر في هذه المقدمة تبطن إيمانه الراسخ بتفوق "الطبيعي natural" على "المتصنع artificial." وبما أن وردزورث يؤكد دائما أهمية العنصر الإنساني للشاعر، فهو، من ناحية، يعد اللغة الصادقة للعاطفة لغة شعرية، أما الوزن فقيمة مضافة رغم أنه عنصر مرغوب فيه. ومن ناحية ثانية، يرى أن كل التعبيرات التقليدية المرتبطة بالوزن التي تراكمت طيلة قرن أو أكثر من الكتابة الكلاسيكية أوجدت حاجزا بين الشاعر والجمهور، وينبغي تجاهلها بصفتها "مصطنعة."[2]

ومن القضايا المهمة التي ناقشها وردزورث مسألة الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر. فهو يرى أن لغة النثر يمكن تبنيها لغةً للشعر، ويؤكد أيضا أن جزءا كبيرا من لغة كل قصيدة جيدة لا يمكن بأي وجه من الوجوه أن تختلف عن لغة النثر الجيد. ويذهب وردزورث إلى حد التأكيد، دون أدنى شك من قِبله، أنه لا يوجد، ولا يمكن أن يوجد، أي فرق جوهري بين لغة النثر واللغة الموزونة.[3] وعلى المستوى التطبيقي أكد وردزورث أنه حاكى وتبنى في قصائده لغة

1 Preminger, p. 628.
2 Op.cit. p. 630.
3 Foakes, p. 32.

الناس الحية، وهذا ما نبه إليه القارئ من أنه لن يجد في قصائده ما يسمى باللغة الشعرية.[1]

إن مفهوم شكري للغة الشعر يلتقي مع مجمل آراء وردزورث هذه، بل يمكن الجزم بأنه تأثر بها. فتأكيده المتكرر رفض الغريب من الألفاظ، وأن التكلف هو استخدام الغريب يلتقي مع رأي وردزورث في رفضه للغة الشعرية وإذابته لأي فرق جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر. كما أن احتفاء شكري بالشائع من الكلمات والتراكيب اللغوية يلتقي مع رأي وردزورث في التأكيد على رفض اللغة المتصنعة وغير الطبيعية من ناحية، وتأكيده أنه تبنى وحاكى في قصائده لغة الناس الحية. و لم يكن تأثر شكري بآراء وردزورث فقط في مسألة لغة الشعر، بل هي خلاصة آراء رواد الرومانسية الإنجليز. فهازلت، مثلا، يؤكد أن أسلوب التعبير في الشعر مكون من الاستعمال المألوف للغة مع الموسيقى (الوزن).[2]

د-وحدة القصيدة

عُني النقد العربي قديما وحديثا بوحدة القصيدة مع اختلافات جوهرية بين النقاد القدماء ونقاد العصر الحديث في مفهوم الوحدة، الذي ظل غامضا وغير محدد في النقد العربي حتى العصر الحديث. وقد سُبق شكري بإرهاصات مهدت للحديث عن وحدة القصيدة بالمفهوم الذي طرحه. لكنها لم تتعدَّ الحديث عن تناسق القصيدة وتماسكها وارتباط البيت بسابقه ولاحقه. ويُعد خليل مطران أوضح

1 Foakes, p. 30.

2 Abrams, p. 110

من أشار إلى هذه المسألة، قبل شكري، في مقدمة ديوانه بقوله: "هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده... ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها."[1]

وكثيرا ما يُخلط بين الوحدة الموضوعية، أو وحدة الغرض، وما يسمى بالوحدة العضوية التي سنشير إلى مفهومها الغربي لاحقا. وتشكل وحدة القصيدة البعد الرابع لمفهوم الشعر عند شكري. وقد أوضح رأيه في هذه المسألة في فقرة واحدة في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه الخطرات، الصادر عام 1916، وعنوانها "في الشعر ومذاهبه." فقد عاب شكري على القراء الذين يختارون من القصيدة ما يناسب أذواقهم ويهملون باقي القصيدة، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن الأسباب التي جعلت الشاعر ينظم في قصيدته هذه المعاني. ويشبه شكري هؤلاء بالمريض الذي فقد شهوة الطعام فيأخذه متكرها. ويرى شكري أن هؤلاء القراء لا يريدون من الشاعر أن يكون أوسع روحا، وأسلم ذوقا، وأكبر عقلا. فهم يريدون أن ينزل الشاعر إلى مستوى أذواقهم وعقولهم، بينما المفترض أن يرتقي القارئ المتذوق إلى مستوى القصيدة. وهذه النظرة الجزئية للقصيدة سببها النظرة السائدة أن كل بيت وحدة تامة، وهذا هو الخطأ.[2] ويؤكد شكري ملخصا نظرته في وحدة القصيدة:

---

1 خليل مطران، **ديوان الخليل**، ط3 (بيروت: دار الكتاب العربي، 1967) ص 9.

2 شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج5، ص 366.

إن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة، بعيدا عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة، بل بالنظرة المتأملة الفنية. فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة. فإننا إذا فعلنا ذلك وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة.[1]

والحقيقة أن هذه النظرة من النظرات الناضجة المبكرة في النقد الأدبي العربي الحديث لمسألة وحدة القصيدة التي تتجاوز وحدة الموضوع إلى جوهر وحدة القصيدة بما يقترب من مفهومه في النقد الغربي والرومانسي خاصة الذي يعني "بناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن الحي العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر."[2]

ولم يورد شكري مصطلح "الوحدة العضوية" ولكنه ذكر مصطلح "وحدة القصيدة" بقوله: "ومثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبا واحدا."[3] ولكننا

---

1 شكري، المرجع نفسه.
2 محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004) ص 89-90.
3 شكري، **ديوان عبد الرحمن شكري**، ج5، ص 366-367.

نستطيع مقارنة رأيه هذا بمفهوم ''العضوية organism'' في الفن والأدب كما هو عند النقاد الرومانسيين الألمان وكولردج الذين حاولوا تفسير العملية الإبداعية على أساس نفسي وجمالي بعيد عن التفسير الآلي البحت.[1] فالقصيدة تبدأ كبذرة في الخيال الإبداعي للشاعر، ثم تنمو في المقام الأول في عملية عن غير وعي من الشاعر بامتصاص عناصر خارجية متعددة، ويتحدد نموها وصياغتها النهائية ذاتيا. وينتج عن ذلك عمل فني هو في جوهره كالكائن الحي في تعدده ووحدته، ينصهر فيه ويذوب الخاص والعام والشكل والمضمون.[2] ورغم أن شكري لم يُعنَ بالتعمق في عملية نمو وتشكّل القصيدة، إلا أنه يلتقي مع نظرة كولردج والنقاد الألمان في تشبيه القصيدة بالكائن الحي أو الفرد الكامل حسب تعبير شكري. ولكن شكري يظل رائدا من رواد مفهوم وحدة القصيدة في الأدب العربي الحديث بهذا المفهوم الذي يؤكد على وحدة القصيدة من داخلها وترابطها كما تترابط أجزاء ''الفرد الكامل'' فقد ظهر تأثير شكري على النقاد العرب في هذه المسألة بدءاً من زميله في مدرسة الديوان العقاد في نقده لشعر شوقي في كتاب (الديوان)، الذي صدر بعد خمس سنوات من صدور الجزء الخامس من ديوان شكري الذي تحدث في مقدمته عن وحدة القصيدة على النحو الذي بُسط القول فيه آنفا. فقد شبه العقاد القصيدة بالكائن الحي بقوله: ''فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي

---

1 مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، (بيروت: مكتبة لبنان، 1974) ص 371-372.

2 Preminger, p. 594.

يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه.''[1]

خاتمة

لقد تمكن شكري من تشكيل مفهوم تجديدي-حديث للشـعر يلامس أخطر قضايا الشعر في فترة كان الشعر العربـي يبحث فيها عن مفهوم جديد للشعر يتخطى المفهوم الإحيائي الذي وصل ذروته، آنئذ، على يد أحمد شوقي وحافظ إبراهيم. إن هذا المفهوم ينبئ عن وعي طليعي لمفهومٍ للشعر كان شكري رائده في حركات التجديـد الشعرية العربية. فقد كانت الحركة النقدية الطليعية للشعر في الأدب العربـي سابقة دائما على الشعر الطليعي حتى بداية الستينات.[2] لقد تمكن شكري من تشرب الفكر النقدي الرومانسي خاصة في مفهومه للشعر، واستيعابه، لينضاف إلى ثقافته ومعرفتـه الواسـعة بـالأدب العربـي، وخاصة القديم، لينتج عن ذلك هذا المفهوم الواضح للشعر وطبيعته وجوهره.

إن أي تناول نقدي للشعر لا بد وأن يلامس جانبا أو أكثر من الجوانب الأربعة التي يتشكل منها مفهوم شـكري للشـعر. ولعـل شكري في مفهومه هذا قد أثبت ريادته، على المستوى النظري على الأقل، في تجديد مفهوم اللغة الشعرية لتنعتق من المفهـوم التقليـدي

---

1 عباس محمود العقاد و إبـراهيم عبـد القـادر المـازني، **الـديوان**، ص 120.

2 غالي شكري، **شعرنا الحديث: إلى أين؟**، ط2 (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1978)، ص 22.

الذي يقتات من اللغة الشعرية القديمة، ولينفتح على آفاق جديدة من الأساليب الشعرية التي تستمد مادتها من اللغة الحية لتقترب بذلك لغةُ الشعر من الحياة وليلامس الشعرُ أفئدةَ القراء ومشاعرهم. وأهم هذه الآفاق هو أفق العاطفة الصادقة التي حارب شكري من أجلها رافعا معوله لهدم لغة الاجترار والتكرار والغَيْرية، ليقيم مكانها لغة العاطفة الصادقة النابعة من الشعور، والمتطلعة إلى خيال شعري ينبني على الصدق والحقيقة بمفهومها الواسع.

أما ريادته لمفهوم وحدة القصيدة في بنائها العضوي فليست مجال جدل أو شك. فلا يكاد يأتي الحديث عنها إلا ويبرز شكري واحدا من روادها إن لم يكن رائدها الفعلي في الأدب العربي الحديث.

إن مما يحمد لشكري أن مفهومه النظري للشعر، رغم تأثره بآراء الرومانسيين الإنجليز، قد قدمه بأسلوب عربي صرف، وروح عربية لا يكاد القارئ أن يجد فيها أثرا لترجمة متكلفة أو فكر غريب يُقحم إقحاما على الفكر العربي. بل قدم أفكاره وكأنها أفكار عربية، وساق أمثلته من الأدب العربي في مختلف عصوره؛ وتلك ذروة التأثر الإيجابي في عالم أخذ، منذ أيام شكري، يتداخل ثقافيا وفكريا.

وأخيرا، إن شكري الذي يؤكد دائما في طروحاته على الصدق، ويحارب الزيف والكذب، كان يطرح آراءه وأفكاره عن الشعر بأسلوب يلمس فيه القارئ صدق إحساسه وواقعيته وانتماءه، ورغبته الصادقة في نهضة الأدب العربي بأسلوب بعيد عن المبالغة وجلد الذات والسخرية بالواقع أو الاستهزاء بالمخالفين.[1]

---

1 نشر أصل هذا البحث في مجلة كلية الآداب بجامعة الزقازيق بجمهورية مصر العربية (خريف عام 2006).

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، جمع وتحقيق نقولا يوسف (الإسكندرية: منشأة المعارف، 1960).
- عبد الرحمن شكري، دراسات في الشعر العربي، جمعها وحققها محمد رجب البيومي (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1994).

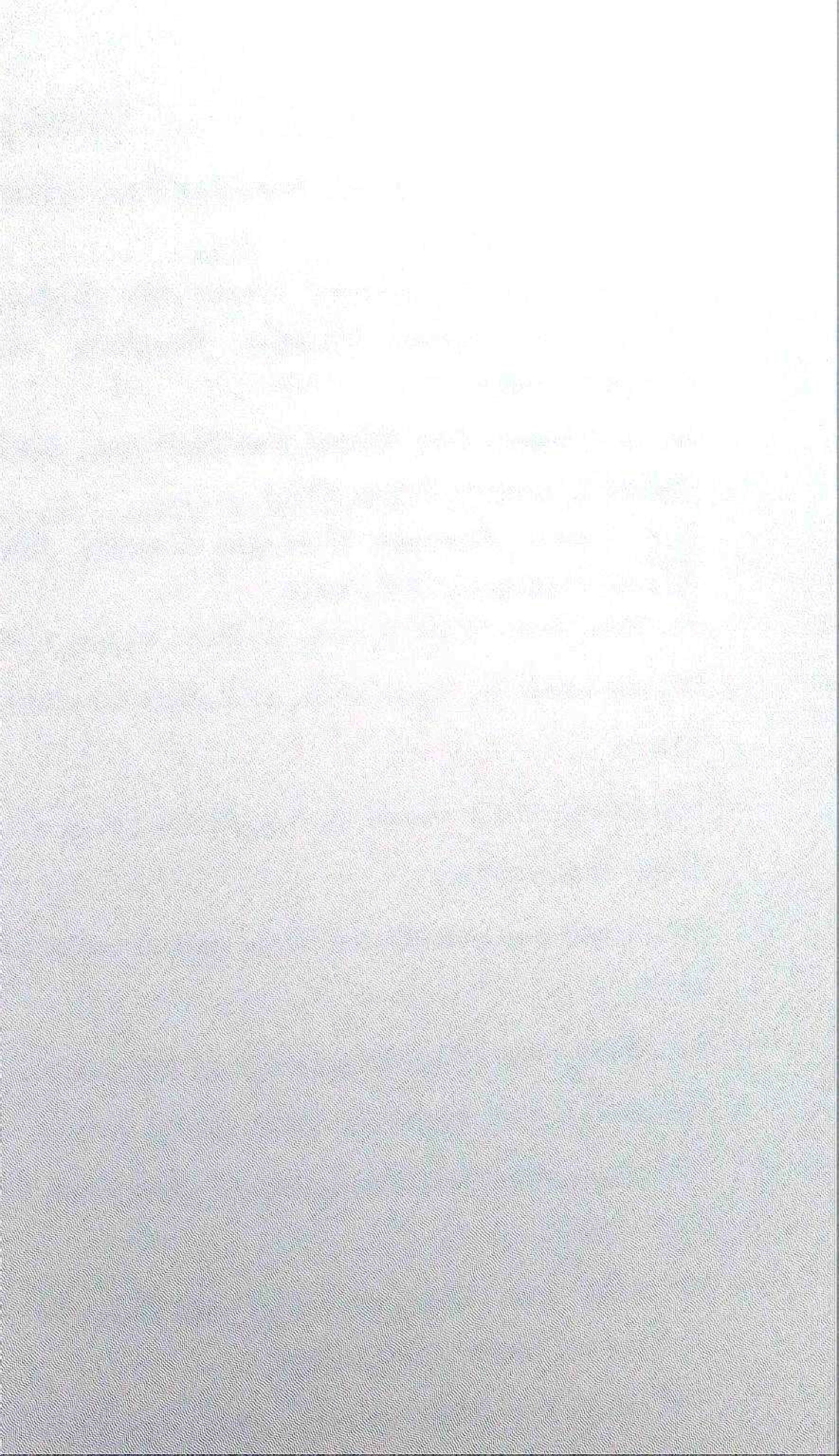
ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

- أبرام، النظرية الرومانتيكية، سيرة أدبية لكولردج، ترجمة عبد الحكيم حسان (القاهرة، دار المعارف، 1971).
- أحمد يوسف علي، نقد الشاعر (ابن الرومي) في مدرسة الديوان (القاهرة: الأنجلو المصرية، 1999).
- أسامة محمد على أبو العباس، مفهوم الشعر عند عبد الرحمن شكري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2002.
- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط3 (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1984).
- خليل مطران، ديوان الخليل، ط3 (بيروت: دار الكتاب العربي، 1967).

- ر. أوستل، "الشعراء الرومانسيون،" ضمن تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديث، تحرير عبد العزيز السبيل وآخرون، (جدة: نادي جدة الثقافي الأدبي، 1422).
- عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، الديوان في الأدب والنقد، ط3 (القاهرة: دار الشعب، د. ت).
- عبد الفتاح عبد المحسن الشطي، عبد الرحمن شكري ناقداً وشاعراً (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1999).
- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط2 (القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1981).
- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ط2 (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1978).
- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب (بيروت: مكتبة لبنان، 1974).
- محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1 (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1982).
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (القاهرة: دار نهضة مصر، 1973).
- محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 2003).
- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004).

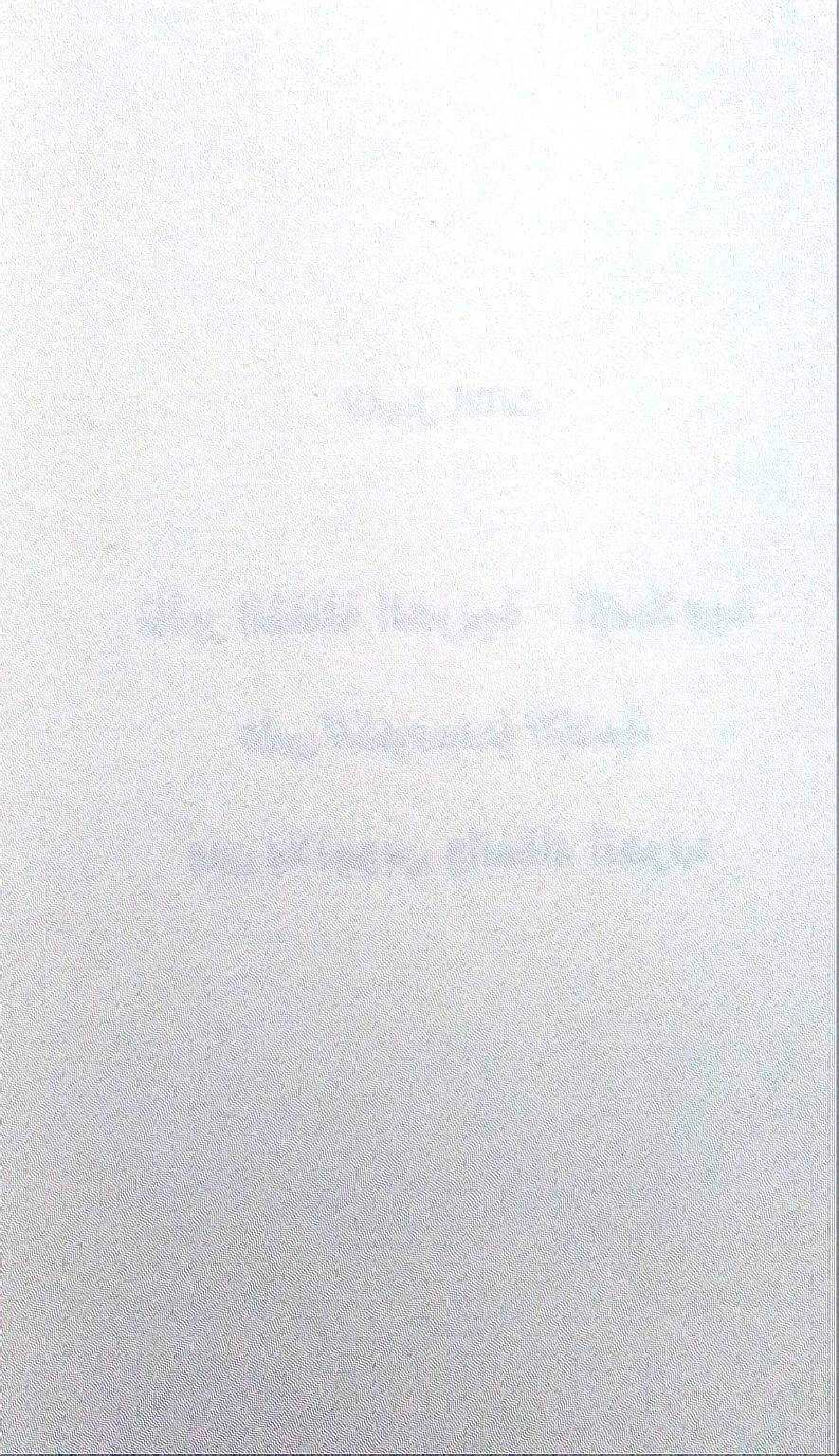
المراجع الأجنبية

- Alex Preminger, et al, ed, Princeton Encyclopedia of Poetry And Poetics.
- Jack Stillinger,ed, *Selected Poems And Prefaces by William Worsdworth* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965).
- M. H. Abrams, *The Mirror And The Lamp*, (Oxford: Oxford University Press, 1971).
- R.A. Foakes, *Romantic Criticism*, (London: Edward Arnold Publishers LTD,1980).



الفصل الثالث

تأثير الثقافة العربية - الإسلامية على الكوميديا الإلهية بين بلاثيوس والنقاد العرب



تعد *الكوميديا الإلهية*، أو الملهاة الإلهية، للأديب الإيطالي دانـــتي اليجييري Dante Alighieri (1265-1321)، عملا أدبيا من عيـــون الروائع الأدبية التي كتبت في بداية عصر النهضة الأوربية. فقد وظف فيها دانتي كل عبقريته الشعرية، وخلاصةَ تجاربه الغنية، وأودع فيها عصارة فكره السياسي والاجتماعي والديني، وعبر فيها عـــن آلامـــه العاطفية. و*الكوميديا الإلهية* رحلة متخيّلة إلى الحياة الآخرة، وخاصة حياة النعيم والجحيم، وهي رحلة زاخرة بالأحداث والشخصـيات. وقد أوحى هذا الموضوع لبعض المستشرقين باحتمال تأثر دانتي ببعض المصادر العربية-الإسلامية، التي تناولت الحياة الآخرة، وعلى الأخص قصة إسراء النبي محمد صلى الله عليه وسلم إلى المسـجد الأقصـى ثم معراجه إلى السماوات بصحبة جبريل عليه السـلام، مـن ناحيـة، وكتاب *رسالة الغفران* لأبـي العلاء المعري، من ناحية ثانية.

وتعود مناقشة هذا التأثر في الدراسات الغربية إلى عـام 1740 عندما عبّر العالم الإسباني جيسويت خوان أنـدريس Jesuit Juan Andres عن رأيه في أن دانتي في تأليفه للكوميديا الإلهية قد يكـون متأثراً بالتراث العربـــي. (Cantarino 176) ولكـن المستشـرق الإسباني ميقيل آسين بلاثيوس Miguel Asin Palacios هو الـذي أثار هذه القضية بقوة عام 1919 في كتاب له عن الحياة الآخـرة في الإسلام، ليصبح هذا الموضوع واحداً من أبرز موضوعات الدراسات

المتعلقة *بالكوميديا الإلهية* من ناحية، ودراسات الأدب المقارن من ناحية ثانية.

وفي العالم العربي كانت أول إشارة إلى هذه القضية عام 1928، عندما نشر عبد اللطيف الطيباوي كتابه *التصوف الإسلامي العربي: بحث في تطور الفكر العربي* بعد سنتين من نشر الترجمة الإنجليزية لكتاب بلاثيوس. وقد خصّص الطيباوي فصلاً في ست عشرة صفحة عنوانه "ابن العربي ودانتي" ناقش فيه قضية تأثر دانتي ببعض المصادر العربية-الإسلامية في كتابته *للكوميديا الإلهية*. وقد ركز الطيباوي في مناقشته على أربع مسائل: الأولى، قصة الإسراء والمعراج بصفتها مصدراً لكل من *رسالة الغفران* للمعري *والفتوحات المكية* لابن عربي *والكوميديا الإلهية* لدانتي. الثانية، أوجه الشبه بين العناصر الصوفية في *الفتوحات المكية* لمحي الدين بن عربي وبعض عناصر *الكوميديا الإلهية*. الثالثة، القصص النصرانية والأساطير الأوربية المستقاة من المصادر العربية الإسلامية، والتي كانت مشهورة في العصور الوسطى قبل دانتي. الرابعة، وسائل وصول المصادر الإسلامية إلى أوربا النصرانية، وإلى دانتي خاصة، مشيراً إلى عدة وسائل كالتجارة، والحج (إلى بيت المقدس)، والحروب، والبعثات التبشيرية. ويخلص الطيباوي إلى أن دانتي كان معجباً بالثقافة الإسلامية وأن كوميدياه تأثرت، بدون شك، بالمصادر الإسلامية. (فصل 8-9)

وبعد ربع قرن من نشر كتاب الطيباوي، أي عام 1953، نشر محمد غنيمي هلال كتابه *الأدب المقارن* الذي خصص منه ثماني صفحات لهذه القضية جاعلاً إياها من قضايا الأدب المقارن. وبعد

ذلك بعام، 1954، نشرت بنت الشاطئ كتابها *الغفران لأبي العلاء المعري: دراسة نقدية* ناقشت فيه أيضاً العناصر المتشابهة في كل من *الكوميديا الإلهية* و*رسالة الغفران* ولكن من وجهة نظر مخالفة لآراء بلاثيوس.

وفي عام 1964 نشر لويس عوض تسعة مقالات في جريدة الأهرام بعنوان "على هامش الغفران" ناقش فيها الخلفيات والظروف والأجواء التي أحاطت بكتابة كل من *رسالة الغفران*، و*الكوميديا الإلهية*. وقد جُمعت هذه المقالات ونُشرت في كتاب عام 1966 بالعنوان نفسه.

وفي عام 1965 نشر عبد الرحمن بدوي كتابه *دور العرب في تكوين الفكر الأوربي* حيث خصص سبع عشرة صفحة لهذا الموضوع في فصل عن المصادر الإسلامية *للكوميديا الإلهية* وتأثير الإسلام على دانتي. ناقش بدوي قضية تأثر دانتي ببعض المصادر الإسلامية مستشهداً ببلاثيوس وغيره من العلماء الغربيين الذين ناقشوا هذه المسألة، وقارن بشكل خاص بين قصة *المعراج* و*الكوميديا الإلهية*.

وفي عام 1966 نشر عيسى الناعوري كتابه *أدباء من الشرق والغرب* ناقش فيه في فصل بعنوان "بين رسالة الغفران للمعري والكوميديا الإلهية لدانتي" القضيةَ من وجهة نظر مختلفة تماماً. وفي عام 1967 أصدر حسن جاد حسن كتابه *الأدب المقارن* ناقش فيه تأثر دانتي بقصة المعراج، والدلائل التي تثبت اطلاع دانتي على الثقافة الإسلامية.

وفي نهاية الستينيات من القرن الميلادي الماضي، أصدر محمد عبد المنعم خفاجي الجزء الثاني من كتابه *دراسات في الأدب المقارن* ناقش

فيه في فصل بعنوان "الكوميديا الإلهية وقصة المعراج" هـذه القضية حيث ركز في دراسته على أدلة إثبات تأثير المصادر الإسلامية، وخاصة قصة المعراج، على دانتي.

وفي عام 1975، نشر إبراهيم عبد الرحمن كتابه *دراسات مقارنة* حيث ناقش هذه المسألة في فصل بعنوان "الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية"، مقارناً بين الرموز الدينية والاجتماعية في *الكوميديا الإلهية* وما يشابهها من رموز في *رسالة الغفران*، ثم أعاد نشر هذا الفصل في كتابه *الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق*.

وفي عام 1980 نشر صلاح فضل كتابه *تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي* الذي خصصه كاملا لهذه القضية بتفصيل يميزه عن باقي النقاد الذين تعرضوا لها، كما نقل آراء بلاثيوس بالتفصيل. ناقش فضل، كذلك، عوامل التأثر ووسائلها، كما حلّل بمنهج مقارن أوجه الشبه بين *الكوميديا الإلهية* والمصادر العربية-الإسلامية[1].

وفي عام 1984 نشر داود سلوم كتابه *دراسات في الأدب المقارن التطبيقي* خصص فيه الفصل الخامس عن "أثر قصة الإسراء والمعراج والثقافة الشرقية في ملحمة دانتي." وقد أشار سلوم إلى الأثر القرآني المباشر، والأثر الإسلامي العام، وأثر التصوف الإسلامي، والأثر التاريخي، مؤيداً هذه التأثيرات بمقارنات نصوصية مختصرة.

---

1 أعاد المؤلف نشر الكتاب عام 1424هـ/2003م ليشكل الجزء الأول من كتاب يتكون من جزأين بعنوان *الأدب المقارن*، والجزء الثاني بعنوان *ملحمة المغازي الموريسكية: دراسة في الأدب المقارن*. وسيعتمد البحث على هذه الطبعة التي لا تختلف عن الطبعة التي صدرت عام 1980.

وفي عام 1993 ناقش سعد أبو الرضا هذا الموضوع في كتابه *البنية الفنية والعلاقات التاريخية دراسة في الأدب المقارن* في جزء من فصل بعنوان "الآداب الإسلامية وأثرها في آداب الغرب" ركز فيها أيضا على أوجه التشابه بين *الكوميديا الإلهية* و*رسالة الغفران* بشكل عام.

هذه هي أبرز أعمال النقاد العرب التي صدرت خلال القرن العشرين والتي ناقش فيها مؤلفوها قضية تأثر دانتي بالمصادر العربية الإسلامية. وهي لا تمثل حصرا شاملا لكل الكتب والدراسات العربية لهذه القضية، ولكنها تعطي رؤية شاملة وموضوعية تحمل آراء النقاد العرب وتوجهاتهم في مناقشة هذه المسألة. ولكن يجب الإشارة إلى أن معظم الكتب التي تتحدث عن تأثير الحضارة الإسلامية على الحضارة الغربية تشير إلى هذه القضية أيضا ككتاب عباس محمود العقاد *أثر العرب في الحضارة الأوربية*، وغيره كثير.

يهدف هذا البحث إلى مناقشة آراء النقاد العرب في مسألة تأثر دانتي بالمصادر العربية-الإسلامية ودراستها دراسة نقدية مقارنة تكشف عن مدى تأثر النقاد العرب برأي المستشرق الإسباني آسين بلاثيوس، أو تفردهم بآراء مستقلة، أو إضافتهم لما بدأه بلاثيوس، أو مخالفتهم له. وسوف تركز هذه الدراسة على ما دار من نقاشات لكل من بلاثيوس والنقاد العرب في مصدرين عربيين-إسلاميين كان لهما النصيب الأكبر من النقاشات والدراسات بين النقاد العرب وهما قصة معراج النبي محمد صلى الله عليه وسلم، و*رسالة الغفران*.

تأثير قصة المعراج

رأي بلاثيوس:

أثار المستشرق الأسباني بلاثيوس قضية تأثر دانتي بالمصادر الإسلامية عندما نشر كتابه *La Escatologia Muslumana en la Divine Comedia* عام 1919، وقد ترجم هارولد سذرلاند Harold Sutherland الكتاب إلى اللغة الإنجليزية عام 1926 تحت عنوان *Islam and The Divine Comedy*. ويُجمع النقاد العرب والغربيون على أن بلاثيوس كان له فضل الريادة العلمية في طرح هذا الموضوع طرحا علميا متعمقا، والذي لم يكن تلخيصا، أو إعادة طرح، لآراء سابقة. لقد كان بلاثيوس على إطلاع واسع، وإدراك علمي، للقصص الإسلامية التي أشارت إلى الحياة الآخرة. وقد أشار بلاثيوس إلى أن دانتي تابعٌ للتصوّف الأفلاطوني الجديد للفيلسوف القرطبي ابن مسرّة (883-931 م)، رغم تأثير النصرانية عليه. كما كان قد لفت الانتباه إلى التشابه بين صعود دانتي وبياتريس إلى الفردوس، وصعود ابن عربي في *الفتوحات المكية*.

أخذ بلاثيوس هاتين المسألتين نقطة بداية مؤكداً أن صعود ابن عربي، في *الفتوحات المكية*، كان تبنياً صوفياً مجازياً لقصة الإسراء والمعراج التي كانت قد انتشرت انتشاراً واسعاً في الكتابات العلمية وشبه العلمية في العالم الإسلامي. كما كانت هذه القصة النموذج prototype الذي احتذاه دانتي في *الكوميديا الإلهية*.

لم يقتصر بحث بلاثيوس على تأكيد أن المصادر الإسلامية شكلت نماذج prototypes لعناصر في *الكوميديا الإلهية*، بل أضاف

كشفاً آخر وهو أن تأثير الأصل الإسلامي على الأساطير النصرانية الأوربية في العصور الوسطى التي سبقت عصر دانتي لا يقل عن تأثير المصادر الإسلامية على *الكوميديا الإلهية*.

والإسهام الرئيس لبلاثيوس في هذه القضية هو في دراسته المكثفة، والموثقة توثيقاً جيداً، لموضوع الحياة الآخرة في المصادر الإسلامية، واعتبارها مصدرا من المصادر التي تأثر بها دانتي في كتابته للكوميديا *الإلهية*؛ إضافة إلى تأكيده على أن إسبانيا هي المنطقة الأكثر استقراراً واستمراراً للتواصل بين الثقافتين العربية-الإسلامية والأوربية. ولم ينظر بلاثيوس إلى التراث الإسلامي على أنه مصدر كل الاهتمامات البشرية بموضوعات الحياة الآخرة، وفي الوقت نفسه لم ينكر احتمال وجود طرق أخرى لانتشار الأساطير الشرقية. ولكنه أكدّ في كل كتبه على التواصل الثقافي المتبادل بين الثقافتين الإسلامية والأوربية في إسبانيا. ثم يفصل رأيه هذا بدراسة نصوصية مقارنة واسعة بين النصوص العربية في قصة المعراج وغيرها من المصادر العربية-الإسلامية ونصوص من *الكوميديا الإلهية*. (Cantarino 178-180)

أثار رأي بلاثيوس هذا جدلا واسعا وتساؤلا تشكيكيا بين النقاد في أوربا. كان الاعتراض الرئيس ضد بلاثيوس هو أنه لم يُثبت بالدليل القاطع أن دانتي كان على معرفة بالتراث الإسلامي المتعلق بالأخرويات، وبالتفسيرات المجازية الصوفية الإسلامية للحياة الأخروية. (Cantarino 50) ولكن في عام 1949 نشر الباحث الإيطالي شيرولي E.Cerulli، والباحث الإسباني مونوز سنديو Munoz Sendino، ودون أن يعلم أحدهما بعمل الآخر، النسخة

الفرنسية واللاتينية لكتابٍ أسباني عربـي يشتمل على قصة معـراج النبـي محمد صلى الله عليه وسلم ومروره بجهـنم، وصـعوده إلى السماوات. وعنوان الكتاب في الإسـبانية *Libro della Scala* وفي النسخة اللاتينية واللغة الفرنسية القديمة عنوانـه *Liber Scalae and Livre de l'eschiele Mahomet*. وقد تُرجم الكتابُ من العربية إلى اللاتينية والفرنسية القديمة بناء على أمر من ملك قشتالة وإمبراطـور ألمانيا الفونسو الحكـيم Alphonse el-Sabia the Wise (1252-1284)، حيث ترجمه طبيبٌ يهودي يدعى إبراهـام Abraham إلى اللغة الفرنسية القديمة، وترجمه بونا فنتورادي سنيس Bonavetura de Senis (Siena) إلى اللغة اللاتينيـة. (Cantarino 50-53) وبنشـر النسختين، يُثبت هذان الباحثان أن قصة معراج النبـي محمد صـلى الله عليه وسلم كانت متوفرة ومتاحة في عصر دانتي وباللغات الـتي يتقنها دانتي نفسه.

موقف النقاد العرب:

تلقى أغلب النقاد العرب آراء بلاثيوس بإيجابيـة ومصـداقية، وحماس أحياناً. كان محمد غنيمي هلال أول من عزّز رأي بلاثيوس، ودافع عنه، وحاول إثبات التأثر بحجج علمية تستند إلى ما قـام بـه شيرولي وسنديو، اللذين، كما يرى هلال، قضيا على كل معارضـة في ذلك التأثر، وأزالا كل شبهة أمام الباحثين. فَنشْر قصة المعراج من نسخ كُتبت باللاتينية، والفرنسية القديمة، والإسبانية، ووجود نسـخ من القصة في مكتبة أكسفورد، ومكتبة الفاتيكان، وتبنّي إمبراطـور ألمانيا ألفونسو الحكيم ذي النفوذ الواسع في أوربا، ترجمةَ قصة المعراج

إلى كل من الإسبانية والفرنسية واللاتينية، كل ذلك يدل علــى أن هذه القصة كانت متاحة لدانتي للاطلاع عليها.

ويشير هلال إلى أن دانتي "كان كثير الاطلاع على ما يتاح له من جميع الثقافات الأخرى، وغير ممكن ألا يطلع مُتبحّر شَـرِهٌ إلى المعرفة مثله على ما ترجم في أوربا من حضارة الإسلام في العصور الوسطى". (هلال 152-155) ويضيف هلال حجة قوية أخـرى تثبت اطلاع دانتي على مصادر إسلامية، وهـي مـا جـاء في *الكوميديا* نفسها حين أنــزلَ دانتي ابنَ سينا، وابنَ رشـد مـع الحكماء "الذين ساعدوا على تقدم الفكر الإنسـاني، ولكنـهم حُرموا نعمة العقيدة الصحيحة،" حسب رأي دانــتي، وبالتـالي وضعهم "في أولى مراتب الجحيم Limbo حيـث لا عـذاب ولا دموع، ولكن زفرات وحسرات، فهما مع فيرجل رمـز العقـل والحكمة الشعرية". (هلال 155) وهذا دليل على اطلاع دانــتي على الفكر العربـي الإسلامي اطلاعا يمكنه من إطلاق الحكـم على بعض رموزه.

ويقطع هلال الرأي بأنه، بحسب مخطـوطتي قصـة المعـراج، "يتجلى تأثر دانتي بالأدب الإسلامي تأثراً لا مجال لأدنى شك فيـه، بحيث لا يمكن تفسيره بالصدفة أو توارد الخواطر." (هلال 156)

أما عبد الرحمن بدوي فقد تلقى آراء بلاثيوس بالقبول، وتبناها في مناقشاته للمسألة. وقد وصف بدوي آراء بلاثيوس بـ "القنبلة"، ووصف بلاثيوس نفسَه بالمستشرق العظيم الذي أكـد أن دانــتي في كوميدياه قد تأثر بالإسلام تأثراً وصل إلى تفاصيل وصف الجحـيم والمطهر. (بدوي 49)

ويدعم بدوي ما بدأه هلال من تأييد ودعم لبلاثيوس في إثبات الحجج التي تدعم فرضية اطلاع دانتي على قصة المعراج الإسلامية بشكل خاص وتأثر بها في كتابته *للكوميديا الإلهية*. فقد قدم بدوي تفصيلاً أكثر لبحثَي شيرولي وسنديبنو، مستشهداً بآرائهما مباشرة. وقد أكد بدوي على أن شيرولي نشر الترجمة الفرنسية واللاتينية لقصة المعراج من نسختين في أكسفورد وباريس، وأثناء طباعة الكتاب وُجدت نسخة ثالثة في مكتبة الفاتيكان. أما سنديبنو فقد نشر الترجمات الثلاث: الإسبانية، واللاتينية، والفرنسية، مع مقدمة وتعليقات. هذه الترجمات الثلاث اكتملت عام 1264 أي قبل ميلاد دانتي بعام واحد. وقد انتشرت الترجمة، ثم لخصها بيدور باسكوال Pedro Pascual، الذي قتل في غرناطة عام 1300. ويشير بدوي إلى كتابين آخرين نُشرا في القرن الثالث عشر أثبتا أن قصة المعراج كانت منتشرة في كل إسبانيا. (بدوي 51-52)

ثم يشير بدوي إلى الحجج التي قدمها شيرولي ليثبت اطلاع دانتي على قصة المعراج وأهمها:

1- انتشار قصة المعراج في إيطاليا، وخصوصاً الجزء الخاص بصعوده إلى الفردوس الذي يتشابه مع أسطورة منتشرة انتشاراً واسعاً في بيزا في القرن الرابع عشر.

2- استشهاد الكاتب روبرتو كارشيولو Roberto Caracciolo في القرن الخامس عشر بقصة المعراج وهو ما يعزز الرأي القائل بانتشار القصة انتشاراً واسعاً في إيطاليا في تلك الحقبة.

3- اعتمد شيرولي على نسخ للمعراج في كل من فرنسا وبريطانيا، وهو ما يوحي بانتشار القصة في أوربا كذلك.

4- إصدار ألفونسو الحكيم، إمبراطور ألمانيا وأحد زعمائها المؤثرين في ذلك الوقت، أمراً بترجمة المعراج ليس إلى الإسبانية فحسب، بل إلى الفرنسية واللاتينية أيضا. (بدوي 51-52)

ويدعم كل من هلال وبدوي الحجج السابقة بمقارنة عدد من المشاهد في *الكوميديا الإلهية* بمشاهد مشابهة وردت في قصة المعراج، وأبرزها المشاهد التالية:

1- يصحب دانتي في رحلته كلاًّ من الشاعر فيرجل والحبيبة بياتريس بطريقة مشابهة لصحبة جبريل عليه السلام للنبي صلى الله عليه وسلم في معراجه إلى السماء، الذي كان يشرح ويوضح لرسول الله صلى الله عليه وسلم ما يمران به من مشاهد، وهو الدور الذي تقوم به بياترس وفيرجل بالنسبة لدانتي.

2- في قصة المعراج الإسلامية تبدأ رحلة المعراج بسلّم قاعدته في المسجد الأقصى، بينما يجد دانتي سلّماً في المريخ يصله بآخر الكواكب.

3- في قصة المعراج هناك سبع سماوات، ثم سدرة المنتهى، ثم المستوى، حيث يسمع أصوات الأقلام، ثم العرش. أما في *الكوميديا الإلهية* فيجعل دانتي رحلته تنازلية على شكل دوائر تنتهي بالمطهر، في مركز الأرض، ثم يمضي إلى السماوات التسع اللاتي تعلو بعضهن فوق بعض ثم تأتي السماء العاشرة.

4- وصف نعيم الفردوس وعذاب الجحيم في القصتين متشابه.

5- يصف دانتي نسراً ملائكياً ذا أرواح كثيرة وأجنحة ووجوه متعدّدة، يشع نوراً، ويغني نغماً عذباً داعياً الخلق إلى الاستقامة

يضرب بجناحيه كلما غنى حتى إذا انتهى من غنائه سكن. هذا النسر شبيه بوصف الديك العملاق الوارد ذكره في قصة المعراج، وهو ذو أجنحة كثيرة، "ملائكي الصورة، له أرواح وأجنحة كثيرة، يضرب بجناحيه حين يغني بمجد الله، ويدعو الخلق للصلاة، فإذا انتهى من غنائه سكنت أجنحته وسكت." (هلال 156)

6- التشابه الكبير بين القصتين في وصف المشهد الإلهي، أو المثول القدسي.

7- استخدام دانتي كلمة (الصراط) كما هي باللغة العربية ولكن بمعنى مختلف. (هلال 155-157؛ بدوي 53-63)

ولا يخرج باقي النقاد العرب عن المحاور التي أشار إليها كل من هلال وبدوي في تأييدهم لفكرة تأثر دانتي بالمصادر العربية الإسلامية. فعبد المنعم خفاجي تبنى ما ذهب إليه بلاثيوس وأيده فيه كل من هلال وبدوي من أن الثقافة العربية-الإسلامية كانت منتشرة في أوربا في القرن الذي ولد فيه دانتي، وفي الوقت الذي كانت فيه الحضارة الإسلامية والثقافة العربية مركز الإشعاع الفكري والإنساني في القرون الوسطى، إضافة إلى أن مراكز الاتصال بين الفكر اللاتيني والفكر العربي لم تكن قليلة ولا غريبة. (خفاجي 147-148) ويكرر خفاجي الحجة التي أثارها هلال من أن دانتي كان "واسع الثقافة مما لا يمكن معه أن يكون غريبا عن الثقافة الإسلامية أو على الأقل عما قد نقل من تلك الثقافة إلى اللاتينية والفرنسية ولغة البروفانس" من كتب في مختلف المعارف والفنون والقصص الدينية التي تتصدرها قصة الإسراء والمعراج. ثم يشير خفاجي إلى ما قام به

عرولي وسنديو اللذين حوّلا آراء بلاثيوس من مجرد احتمال إلى "حقيقة أدبية وعلمية." (خفاجي 148-149) ولكن خفاجي يشير إلى أن قصة المعراج ليست المصدر الوحيد للكوميديا الوحيد، كما أن مشاهد العالم الآخر ليست مقصورة على المصادر الإسلامية، ولكنه يؤكد أن قصة المعراج "كانت أبلغ تأثيرا مما عداها." (خفاجي 150) ثم يؤيد آراءه هذه بمقارنات سريعة لعدة مشاهد بين الكوميديا الإلهية وقصة المعراج كان كل من هلال وبدوي قد سبقه إليها.

ويؤكد صلاح فضل أن دراسة بلاثيوس لهذه القضية تعد "نموذجاً منهجياً في الدراسات المقارنة المحكمة." (فضل 7) ثم عقب على رأي بلاثيوس بقوله: "وكانت مفاجأةً مذهلةً لأبناء الثقافة الأوربية، فعزّ عليهم أن يعترفوا بالدَّيْن للثقافة العربية الإسلامية" (فضل 7). ويقدم صلاح فضل تفصيلاً أوسع للحجج الداعمة لتوفر قصة المعراج لدانتي، كما يقدم نصوصاً مقارنية أكثر تفصيلاً، معتمدا على دراسة بلاثيوس. (فضل 35-41، 109 وما بعدها) ثم يصدر حكما قاطعا بقوله: "وهكذا يتأكد لنا اليوم أن (نظرية آسين بلاثيوس) قد أصبحت فوق مستوى النقاش، ومن ثم فإن القضية لم تعد قضية إمكان اطلاع دانتي على المصادر الإسلامية، وإنما هي قضية حقيقية ينبغي التسليم بها." (فضل 71)

ويرى لويس عوض أن صور الجحيم في الكوميديا الإلهية التي تتكون من تسعة مستويات تنتهي في مركز الأرض لم يأخذها دانتي من الثقافة النصرانية المألوفة في وصف الجحيم، ولكنه استقاها من الثقافة الإسلامية، مع بعض الاختلافات عن النص الإسلامي الأصلي. (عوض 153) أما حسن جاد حسن، وإبراهيم عبد الرحمن، وداود

سلوم، وسعد أبو الرضا فيستندون كذلك إلى ما قاله بلاثيوس وأثبته كل من شيرولي وسنديبو ولا يضيفون كثيراً إلى ما سبقه إليهم كـل من هلال وبدوي، ما عدا بعض الأمثلة المقارنية المجتزأة من *الكوميديا الإلهية* ومقارنتها ببعض النصوص الإسلامية، وهي أمثلة سـبقهم إلى ذكرها بلاثيوس. (حسن، 132-136؛ عبد الرحمن 199-200؛ سلوم 138-165؛ أبو الرضا 111-118)

تأثير رسالة الغفران

رأي بلاثيوس

تشكل *رسالة الغفران* لأبـي العلاء المعرّي المصدر الرئيس الثـاني من المصادر الإسلامية التي يرى بلاثيوس أن دانتي تأثر بها. وقد خصص بلاثيوس شطراً مهماً من كتابه لمناقشة تأثير *رسالة الغفران* على دانـتي. ومرة أخرى كان رأيه المصدرَ الرئيس الذي اعتمد عليه النقاد العـرب، وانطلقوا منه، لإثبات تأثر دانتي بـ*رسالة الغفران*. ولمناقشة هذه القضية نعرض أولا رأيَ بلاثيوس الذي بدأه بتلخيصٍ لـ *رسالة الغفران* ليبـدأ بعد ذلك في مناقشة تأثير هذا العمل على دانتي.

يرى بلاثيوس أن *رسالة الغفران* هي محاكاة لمعراج النبـي محمد صلى الله عليه وسلم إلى السماء، وأنها غنية بالمتناظرات مع *الكوميديا الإلهية*. فبدايةً يغيب في العملين العنصر غير البشري ذي القوة الخارقة [كجبريل عليه السلام في قصة المعراج] فالبطل هو إنسـان عـادي، وكذلك الشخصيات الثانوية ليسوا أنبيـاء أو قديسـين، ولكنـهم أشخاص مذنبون، وغالباً ما يكونون كفاراً تائبين.

ويلاحظ بلاثيوس أن دانتي أضفى اللمسة الإنسانية الواقعية على الجزأين الأول والثاني من *الكوميديا* وأن هذه السمة موجودة في *رسالة الغفران*. ثم إن الواقعية التي اتسم بهما العملان لا يمكن الجزم بأنها مصادفة، ولكن إذا وضعنا جانباً التعارضات أو الاختلافات بين العملين، فإن مقارنة علمية بينهما ستظهر عناصر التشابه التي يمكن تصنيفها تحت عنوانين: الأول، الحيل الفنية العامة التي تطبع كلا العملين. والثاني، الأحداث الفعلية المتشابهة أو المتطابقة في العملين.

ويضرب بلاثيوس أمثلة للتشابه بين العملين منها أن الأرواح في السماء تظهر للزائرين جماعاتٍ وليس أفراداً كما هو الحال في الجحيم. كما أن الزُمَر الأدبية عند أبي العلاء تعادل التيجان أو الدوائر عند دانتي في كل سماء، والتي تتكون من اللاهوتيين، والجنود، والقضاة، وغيرهم.

كما يشير بلاثيوس إلى أن من الطبيعي أن الأحاديث المحكية في *كوميديا* دانتي تقدم مواضيع أكثر تنوعاً من النقاشات الأدبية عند أبي العلاء، ولكن المحادثات في القصتين كثيراً ما تلتفت، وبشكل متكرر، إلى حوادث عن حياة الأرواح وأسرار الحياة الآخرة. إضافة إلى ذلك فإن بعض أحاديث دانتي مع الشعراء والفنانين في الجحيم والمطهر تحمل تشابهاً صريحاً للأحاديث الأدبية الحيّة في *رسالة الغفران*.

ويضيف بلاثيوس أن مقارنة بضعة أجزاء أو أحداث في *رسالة الغفران* مع أحداث في الكوميديا الإلهية سوف تكشف تشابهاً أكثر صراحة من التشابه في مهارهما في بناء القصتين. من هذه الأحداث مواجهة ابن القارح لحمدونة الحلبية وتوفيق السوداء اللتين تحوّلتا إلى

حوريتين بسبب ما عملن في الدنيا. هذه الحادثة تشبه شبهاً قريباً لقاء دانتي مع بياسينا في المطهر، ومع بيكاردا دوناتي الفلورنسية في سماء القمر، ومع كونيزا دي بادوا في سماء الزهرة.

وأخيراً يقرر بلاثيوس أن نظرة فاحصة عامة ومتساوية لكلا العملين تودي إلى هذه النتيجة: "إن أبا العلاء في تبنّيه الأدبي لقصة المعراج يسعى إلى هدف فنّي، وهي قيمة تميّز، أيضاً، قصائد دانتي الخالدة في *الكوميديا الإلهية* التي هي في الواقع عمل أدبي راق، يحكي الشاعر من خلاله قصة أسطورية عن "ما بعد الحياة". ومثل ذلك أبو العلاء الذي يظهر براعة عالية بتقنية عروضية صعبة. وعلى الرغم من أن *الرسالة* لم تكتب شعراً إلا أنها غنية بأسلوب شعري رائع هو ما يعرف بالأدب العربي بالسجع".(Palacios 61-67)

موقف النقاد العرب

أ- المؤيدون

ورغم هذه الحجج القوية التي توصل إليها بلاثيوس، إلا أن النقاد العرب لم يحتفوا برأيه في تأثير *رسالة الغفران* على دانتي احتفاءهم برأيه في تأثير قصة المعراج عليه، ولم يُجمعوا على تقبل رأيه هذا. فقد انقسم النقاد العرب إلى قسمين: مؤيد ومعارض. فمن الفريق الأول لويس عوض الذي يشير إلى أن فكرة زيارة العالم الآخر ومقابلة أشخاص معينين يعرفهم الزائر أو سمع عنهم وعن أعمالهم هي الفكرة الرئيسة لكل من *رسالة الغفران* و*الكوميديا الإلهية*، وهذا يوحي أن دانتي كان قد اطلع على نسخة

من قصة المعراج مترجمة أو ملخصة بإحدى اللغات الأوربية. لكن اهتمام دانتي بمصير الناس الطيبين الذي عاشوا قبل ظهور أديان التوحيد، وكذلك مصير الفلاسفة والحكماء الوثنيّين الإغريقيين يذكرنا باهتمام المعرّي بمصير الشعراء الأخيار في الجاهلية، إضافة إلى أن دانتي قد يكون أخذ وصف إبليس من المعرّي. (عوض 159-160)

ويؤيد إبراهيم عبد الرحمن بلاثيوس في احتمال تأثر دانتي بأبي العلاء، مؤكدا أن "مقارنة *الكوميديا الإلهية* برسالة *الغفران* تطلعنا على كثير من وجوه التشابه بينهما." (عبد الرحمن 202) ويضيف عبد الرحمن إلى رأي بلاثيوس، مقارنةً عامةً بين العملين تؤيد فكرة التشابه بينهما، وهو ما يدعم فكرة التأثر. يرى عبد الرحمن أن أوجه التشابه بين العملين تتمثل في جانبين، الأول هو فلسفة كل من العملين، والثاني هو شكله الفني. فأبو العلاء أملى *رسالة الغفران* "ملخِّصا فيها مواقفه البائسة من الحياة والناس في عصره، ومتخذا من وصف الجنة والنار وما يقع فيهما من أحداث رموزا موضوعية على قضايا ومواقف كانت تصطرع في وجدانه منذ أن فشل في أن يجد في هذه المدينة [بغداد] مكانة مرموقة." (عبد الرحمن 202) فعبد الرحمن يرى أن أبا العلاء حقق في رسالته كل ما كان يفتقده في الدنيا في حياته الواقعية. فامتلأت جنته، مثلا، بمتع من جنس متع الحياة الدنيا. كما أن أبا العلاء لم يتهجم على بعض العقائد الدينية بسبب إنكاره لحقيقة تلك الديانات، وإنما بسبب شيوع الظلم والرياء والكذب والفوضى في المجتمع من حوله، حيث "شقي الشاعر بالمفارقة الحادة بين قيم الدين وواقع الحياة من حوله شقاء حمله على

الثورة على كل مظاهر الحياة وقيمها الدينية والاجتماعية." (عبد الرحمن 202-205)

أما دانتي فإنه، كما يرى عبد الرحمن، ينحو منحى أبي العلاء. *فالكوميديا الإلهية* "ليست هي الأخرى عملا فلسفيا دينيا أو عقليا، ولكنها وسيلة فنية يتخذ فيها مؤلفها من وصف رحلته إلى العالم الآخر رمزا على قضايا وأحداث ومواقف سياسية ودينية كان يعيشها." (عبد الرحمن 206) وكما فعل أبو العلاء، أصدر دانتي أحكامه الدينية الغريبة على خصومه، "ولكنه كان أكثر صرامة وأشد جرأة من أبي العلاء فقد ذكر هؤلاء الخصوم بأسمائهم دون تخوف." (عبد الرحمن 207)

أما صلاح فضل فقد عرض ترجمة وافية لآراء بلاثيوس في هذه المسألة، بأسلوب ينبئ عن قناعته بآراء بلاثيوس وتبنيه لها، وإن كان فضل لم يصرح في الكتاب أن ما كتبه عن صلة *رسالة الغفران* *بالكوميديا الإلهية* هو ترجمة لآراء بلاثيوس سوى جملة وردت في ثنايا الترجمة يقول فيها: "... ويكفي أن نستعرض مع آسين بلاثيوس بعض الأمثلة على ذلك ..." (فضل 78) ولم يزد فضل شيئاً عما قاله بلاثيوس، ولكنه ختم ترجمته بالإشارة إلى أن البحوث المقارنة لم تثبت حتى الآن صلة مباشرة بين المعرّي ودانتي، إلا أن ثبوت وجود التراث الإسلامي المتصل بالإسراء والمعراج كمصدر مشترك، "واحتمال اطلاع دانتي على ترجمةٍ أو ملخصٍ *لرسالة الغفران* وتوافق بعض المشاهد والمواقف، كل هذا يصلح للنهوض بهذا الغرض، وطرحه كسؤال لا يزال يلتمس الأدلة اليقينية في البحوث المقارنة في المستقبل" (فضل 74-85)

ب- المعارضون

أما الفريق الآخر المعارض لفكرة تأثير المعرّي على دانتي، فتراوحت مناقشاتهم بين الرفض الموضوعي والرفض الذاتي-الانطباعي. ويكاد هلال يمثل لوحده الاتجاه الأول، حيث يقر بوجود التشابه بين *رسالة الغفران* و*الكوميديا الإلهية* "في نوع الرحلة، وأقسامها، وكثير من مواقفها." ولكن هلال يرى أن من الخطأ جعل هذا التشابه دليلاً على تأثير أبي العلاء على دانتي، فليس ثمة دليل على أن دانتي قد اطلع على *رسالة* أبي العلاء. ويؤكد هلال على أن مصدر دانتي العربي الإسلامي هو ما سبق إثباته علمياً وهو قصة المعراج، أما التشابه بين *رسالة* أبي العلاء و*كوميديا* دانتي "فقد يكون راجعاً إلى أنهما كليهما قد أفادا من حكاية الإسراء والمعراج، كما وردت في الأحاديث الإسلامية غير الموثوق بها، وفي هذه الحالة يكون لأبي العلاء فضل الإفادة أدبياً من التراث الإسلامي قبل دانتي." (هلال 224)

كما ناقشت هذه المسألة عائشة عبد الرحمن، بنت الشاطئ، في كتابها *الغفران لأبي العلاء المعرّي: دراسة نقدية*. وتقف الناقدة موقف الرافض لأي تأثير لأبي العلاء على دانتي، بل ترفض حتى وجود تشابه بين العملين. وتستند في رأيها هذا على حجتين: الأولى، أن شخصيتي أبي العلاء ودانتي مختلفتان تماماً، فرغم أن كليهما شاعران إنسانيان كبيران، إلا أن هذه الصفة يشترك فيها كل الأدباء العباقرة. وتعني بنت الشاطئ باختلاف شخصيتيهما وعدم وجود تشابه بينهما، فالمعري شاعر اعتزل الحياة العامة، ولم يتزوج، ولم ينجب، ولم يثبت لنا أنه مرّ بتجربة حب، بينما نجد دانتي انخرط

في الحياة العامة، وأحبّ، وتزوج، وأنجب. (بنت الشاطئ 222) وبعد أن تقرّر اختلاف الشخصيتين، تقرر اختلاف قصتيهما، مؤكدة عدم وجود تشابه بينهما، وأنهما لا يلتقيان إلا في فكرة الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر. ثم تتساءل: من يجرؤ على الادعاء بأن أبا العلاء ابتدع هذه الفكرة؟ وترى أنها فكرة إنسانية مألوفة. فمنذ عرف الإنسانُ أن هنالك حياة أخرى بدأ يتخيل صفة ذلك العالم، ثم بدأ باتخاذ رحلات خيالية إليه. (بنت الشاطئ 323)

الحجة الثانية، أن لدى دانتي مصادر غربية، خاصة إلياذة هوميروس التي كانت بين يديه وهو يكتب رحلته إلى العالم الآخر. وفي الإلياذة قصص كثيرة عن الحياة الآخرة، وعالم الأموات، ولا شك أنه كان متأثراً بكل ذلك، إلى جانب تأثره بإنياذة فيرجل. (بنت الشاطئ 323-326) ثم تلتفت الناقدة إلى المستشرق بلاثيوس متسائلة: هل كان أسين بلاثيوس جاهلاً بهذه الحقيقة عندما قرر أن *الكوميديا الإلهية* تعود إلى أصول إسلامية؟ (بنت الشاطئ 327) ثم تتهم بلاثيوس بتجاهل الفروق بين العملين التي اعتبرها بلاثيوس ثانوية، بينما تراها بنت الشاطئ جوهرية، وأبرزها اثنان: الأول، أن *الكوميديا الإلهية* عمل درامي جاد، بينما *رسالة الغفران* محاكاة ساخرة لقصة المعراج. الثاني، أن رحلة أبي العلاء تتخذ مكاناً واحداً، بينما رحلة دانتي تتحرك من مكان لآخر. (بنت الشاطئ 331)

ثم تختم مناقشتها لهذه المسألة بإبداء ملاحظاتها على العملين اعتماداً على قراءتهما. فهي تلاحظ أن جنة دانتي العالية هي صورة لفكرة نصرانية، ولا يوجد شيء من ذلك في جنة *رسالة الغفران*

التي تزخر بالمتع الحسية. وكل من الشاعرين عالج الموضوع بطريقته الخاصة وأضفى كل واحد منهما طابعه الخاص على عمله، وبين الانطباعين بَوْنٌ شاسع. فالكوميديا الإلهية عمل جاد خالص، متدفق، دافئ، ذو عاطفة إنسانية، بينما رسالة الغفران زاخرة بالشهوات الموصوفة بسخرية ومرارة، مع تعريض ساخر بعقائد الناس وأحلامهم. (بنت الشاطئ 332-333) وتختم دراستها برفض مطلق لأية علاقة بين *رسالة الغفران* و*الكوميديا الإلهية*.

ثم ترد بنت الشاطئ على نتائج دراسة بلاثيوس بصرامة، متهمة دراسته بغياب الموضوعية عنها، لأن بلاثيوس درس القضية متأثراً بفرضية لا يريد أن يتخلى عنها. كما تتهمه أيضاً بأنه كان يرغب في تحقيق إنجاز لوطنه إسبانيا بادعاء أن عرب إسبانيا علّموا شاعر الإيطاليين أعظم عمل أدبي كتبه. وأخيراً تتهمه بأنه لم يفهم *رسالة الغفران*. (بنت الشاطئ 334-339)

ومن النقاد الذين رفضوا فكرة التأثير هذه، عيسى الناعوري، الذي لم ينتقد بلاثيوس فحسب، بل انتقد النقاد العرب الذين أقرّوا لهذا التأثر. فمنذ أن نشر بلاثيوس كتابه متضمناً ادعاءه الغريب، كما يرى الناعوري، بتأثير *رسالة الغفران* على *الكوميديا الإلهية* بدأت أقلام كثيرة من الشرق والغرب تتصارع بين مؤيد ومعارض. ويرى أن القضية أخذت عند النقاد العرب أكثر مما تستحق، لأن القضية أصبحت قضية تعصب قومي أكثر من كونها قضية دراسة حقيقية، ومقارنة منطقية، وقناعة معتدلة. والسبب في ذلك، حسب رأيه، أن النقاد العرب تناولوا القضية على أنها حقيقة ثابتة بدون دراسة

للكوميديا الإلهية بنصها الأصلي أو بنص مترجم موثوق، بل اعتمدوا على ما قاله بلاثيوس لأنه قس كاثوليكي، وليس لأن دراسته موضوعية موثقة. (الناعوري 114-115)

وعلى الرغم من أن الناعوري يقر ببعض أوجه التشابه بين العملين كالرحلة إلى السماء، ومحاورة بعض الناس هنالك، إلا أنه يؤكد أن العملين مختلفان تماماً في المحتوى، والأهداف، والتفاصيل، والمشاهد، والأساليب، والصور. ويضيف الناعوري أن الرحلة إلى العالم الآخر كانت معروفة قبل المعري بوقت طويل، وأن عدداً من الشعراء أمثال هوميروس، وفيرجل، وسانت جون، سبقوا المعري في أعمالهم التي تناولت رحلاتٍ متخيلة إلى حياة ما بعد الموت. إن دانتي بكل تأكيد، كما يرى الناعوري، كان قد قرأ الإلياذه والأوديسة لهوميروس، والإنياذه لمعلمه وقائده في جهنم الشاعر الروماني فيرجل. (الناعوري 116-117)

ويرى الناعوري أن دانتي كانت لديه العبقرية الكافية لكتابة كوميدياه ولم يكن بحاجة إلى محاكاة أحد. ويستند الناعوري في قناعته هذه على السبب الذي دفع دانتي إلى كتابتها، وهو أن دانتي كان قد وعد في كتاب سابق له أن يكتب عن حبيبته بياتريس ما لم يقله حبيب لحبيبته. فجاءت الكوميديا الإلهية قصة حب، وسياسة، ودين. فظهر الكتاب دون أي شبه لقصة المعرّي، وإن كان تصور الجحيم يشبه تصوره عند هوميروس، إلا أن تصوّر الجنة عند دانتي مندمج مع عقيدته النصرانية. (الناعوري 117-118)

مناقشة لآراء النقاد العرب

لقد حظي موضوع المصادر العربية-الإسلامية لدانتي باهتمام النقاد العرب، خاصة المهتمين بالأدب المقارن والأدب الحديث. ولكن الواضح أن جميع النقاد العرب اعتمدوا اعتماد مطلقا على دراسة بلاثيوس، ثم تأييد شيرولي وسندينو له. ولم يخرج النقاد العرب عن الإطار الذي وضعه بلاثيوس في دراسته لمجمل الموضوع، بل إن استشهادات هلال وبدوي هي نفسها استشهادات بلاثيوس. والفرق بينهما أن بدوي كان أكثر حماساً لآراء بلاثيوس بينما تلقى هلال نتائج تلك الدراسة باستقبال أكثر موضوعية وهدوءاً.

ورغم مرور ما يقرب من تسعين عاماً على نشر دراسة بلاثيوس لم يتمكن النقاد العرب من إضافة جديد ذي بال لما توصل إليه بلاثيوس. وباستثناء صلاح فضل، فقد اكتفى النقاد العرب بالإشارة إلى دراسة بلاثيوس في ثنايا كتبهم مكتفين بتلخيص مكثف، ومبتسر أحياناً، لنتائج بلاثيوس وتشيرولي وموندوس، ومستشهدين ببعض أمثلته. أما صلاح فضل فقد خصص كتاباً بأكمله عنوانه *تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي* جمع بين الدراسة والتطبيق وأورد أمثلة مقارنية كثيرة. ولكنه مع ذلك كان يستند على دراسة بلاثيوس الموسعة في هذا المجال. فالكتاب بمقارنته بكتاب بلاثيوس يبدو كأنه ترجمة له، ولكن صلاح فضل لم يصرّح بذلك بوضوح، بل اكتفى بالإشارة إلى بلاثيوس ودراساته وكتابه في هذه القضية. وكما أشير في هذا البحث، فإن فضل تبنى آراء بلاثيوس، وقدم دراسته مفصلة إلى القارئ العربي، وإن كان قدم كتابه باسمه وعلى أنه جهده

لوحده، ولكنه إجمالا ترجمة مفصلة لدراسة بلاثيوس. وللكتاب ثلاث ميزات تُحمد لمؤلفه، أو مترجمه:

الأولى، أنه قدّم آراء بلاثيوس ودراساته ونتائجه بتفصيل موسع يفوق كثيراً النقاد الذين سبقوه بالإشارة إلى آراء بلاثيوس بدءاً من الطيباوي، ومروراً بهلال وبدوي وغيرهم. فقد قدم الكتابُ مجملَ آراء بلاثيوس في تأثير المصادر الإسلامية على دانتي في كتاباته الكوميدية، بحيث تضمن ذلك تأثيره قصة المعراج، و*رسالة الغفران*، وكتاب *الفتوحات المكية* لابن عربي، وغيرها من المصادر الإسلامية.

الثانية، توثيقه للأمثلة المقارنية التي وردت في دراسة بلاثيوس، وردّه كل مثال إلى أصله العربي وإيراده للنصوص العربية موثقةً، ومقارنةً بنصوص *الكوميديا الإلهية* ذات العلاقة.

الثالثة، اشتمال الكتاب على ملحقين، الأول "وثيقة معراج النبي محمد صلى الله عليه وسلم" مستخلصة من مجمل المصادر العربية الإسلامية وليس فقط كما وردت في الأحاديث النبوية الصحيحة أو كتب التفسير. لأن قصة المعراج الشعبية غير الموثقة والتي اكتنفها الكثير من الزيادات والقصص الخيالية هي التي انتقلت إلى أوربا عن طريق إسبانيا. والنص العربي لهذه القصة لا يزال مفقودا، كما أن النص المتداول في اللغتين اللاتينية والفرنسية لا يتطابق مجتمعا مع نصوص قصة المعراج المتداولة في التراث الإسلامي حتى الآن. ولكن القصة تبقى عربية إسلامية لا شك في أصلها. كما يقرر فضل (فضل 40-41) ولذلك يُحمد لفضل جمعه هذه القصة في نص واحد ليتمكن الباحثون من الرجوع إليه في أية دراسة مقارنية

مستقبلية. إضافة إلى ذلك، ضم فضل في كتابه نصوصا أخرى تشكل نظائر لـ"قصة المعراج" في المأثورات الإسلامية مستقاة من الأحاديث النبوية، وكتب السيرة النبوية وغيرها.

ويلاحَظ تأثر النقاد العرب بالمدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن، وهي مدرسة التأثر والتأثير، أو المدرسة التاريخية، التي تشترط وجود صلة تاريخية ثابتة بين الأدب المؤثِّر والأدب المتأثِّر، فالأدب المقارن ذو مدلول تاريخي، كما يؤكد هلال الذي يعد من روّاد المدرسة الفرنسية في مفهوم الأدب المقارن في العالم العربي. فهذه المدرسة تدرس "مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة... وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر" (هلال 15) ويضيف "أنه لا يعد من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير، أو يتأثر به." (هلال 17) وإذا انعدمت الصلة التاريخية، أو لم يثبت وجودها، فلا يمكن الجزم بوجود التأثر والتأثير بين أدبين ليس بينهما "صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل من أي نوع كان." (هلال 18)

وقد ساد هذا المفهوم في الدراسات المقارنية العربية حتى نهاية السبعينات من القرن الميلادي الماضي. (الخطيب 28) وهذا هو ما جعل النقاد العرب جميعاً يتقبلون تأثير قصة المعراج على الكوميديا الإلهية بعد أن اثبت شيرولي وسنديتو وجود هذه القصة في البيئة الثقافية التي عاش فيها دانتي. ثم دَعَم النقاد العرب أدلة شيرولي وسنديتو بالتحليل المنطقي لإثبات اطلاع دانتي على قصة المعراج بالاعتماد على شخصية دانتي وسيرته. فقد رأوا أن دانتي عالم

وصاحب معرفة واسعة لا يمكن لواحد مثله ألا يطلع على أثرٍ مترجَم من ثقافة كانت في ذروة تألقها الحضاري. يضاف إلى ذلك التشابه في كثير من مشاهد *الكوميديا* ومشاهد قصة المعراج والتشابه بين بناء كل من العملين. كل ذلك أوجد هذه القناعة الراسخة لدى النقاد العرب أن قصة المعراج كان لها تأثيرها الواضح على دانتي.

أما فكرة تأثير *رسالة الغفران* على دانتي فلم تجد الاحتفاء والقبول من النقاد العرب لأن الصلة التاريخية لم تثبت بأدلة مادية أو حتى منطقية تثبت وصول *رسالة الغفران* إلى دانتي، ما عدا التشابه في فكرة الرحلة إلى العالم الآخر وبعض العناصر الأخرى التي أشير إلى بعضها في هذا البحث، وهذا ما جعل هلال يتحفظ على وجود صلة تأثير بين المعري ودانتي.

وينفرد إبراهيم عبد الرحمن في محاولة جادة ولكنها قصيرة وغير مكتملة لإثبات أوجه الشبه بين *كوميديا* دانتي ورسالة أبي العلاء، عندما أشار إلى بعض أوجه الشبه بين العملين لتأكيد التشابه بينهما وتعزيز احتمال تأثر دانتي بأبي العلاء. ولو قدر لعبد الرحمن استكمال دراسته المقارنة بين العملين لربما قويت الدلائل والحجج على إثبات هذا الاحتمال.

ولكن المستغرب في هذا النقاشات هو الحدّة التي وسمت أسلوب بعض النقاد العرب، خاصة بنت الشاطئ والناعوري، في نقاشهم لقضية تأثير المعري على دانتي، إلى درجة تكاد تختفي معها الموضوعية والمناقشة العلمية الرصينة؛ فجاءت نتائجهما غير مقنعة. فالناعوري يرفض بحدّة أي تأثير لـ*رسالة الغفران* على الكوميديا الإلهية لعدم وجود دليل يثبت هذا التأثير، ولكنه لا يقدم دليلاً على استحالة هذا

التأثير. وفي الوقت ذاته، ينتقد النقادَ العرب الذين اقتنعوا بهذا التأثير بأنهم لم يبنوا قناعاتهم على دراسة نصوصية. والغريب أن الناعوري أوقع نفسه في العيب نفسه، فلم يبْنِ الناعوري نفسه قناعته على دراسة نصوصية مقارنية بين العملين.

أما بنت الشاطئ فقد أجرت بعض المقارنات النصوصية التي تؤيد وجهة نظرها في إنكار التأثير. ومع ذلك فقد اتسم نقاشها لآراء بلاثيوس بالذاتية والعاطفية أكثر من الموضوعية والنقاش العلمي. فقد اتهمت بلاثيوس بأنه يسعى إلى تحقيق فضل علمي لإسبانيا على إيطاليا، ولم تورد دليلاً لإثبات هذه التهمة. والأغرب من ذلك أنها اتهمت بلاثيوس الذي أمضى خمسة وعشرين عاماً يدرس *رسالة الغفران* ثم يلخصها في كتابه، ويجري مقارنات نصوصية متعمقة مع *كوميديا* دانتي، بأنه لم يفهم *رسالة الغفران*.

ويبدو أن بنت الشاطئ لا تفرّق بين مفهوم "التأثر" و"التقليد." *فالكوميديا الإلهية* ليست تقليداً، ولا حتى محاكاة، لـ*رسالة الغفران*. والتأثر لا يلغي الأصالة، ولا يصِم العمل المتأثر بأنه محاكاة أو تقليد للعمل المؤثِّر، بل هو ظاهرة مألوفة في تطور الآداب العالمية. والغريب أن بنت الشاطئ تقفل الباب في هذه المسألة، وتصدر حكماً قطعياً بعدم تأثر دانتي بأبي العلاء، بينما كان يفترض منها ومن غيرها ممن رفضوا فكرة التأثير والتأثر بين دانتي وأبي العلاء استكمال ما قام به بلاثيوس بإجراء مزيد من البحث والاستقصاء والدراسات النصوصية المقارنة للوصول إلى قناعة علمية موضوعية في هذه المسألة، على غرار ما قام به شيرولي وسنديتو حين دعما رأي بلاثيوس بإثبات وجود قصة المعراج في زمن دانتي وباللغات التي يتقنها كما سبق تفصيله. (زكي 119-122)

خاتمة

يتضح مما سبق أن الدراسات المقارنية العربية حول مسألة المصادر العربية الإسلامية للكوميديا الإلهية لم تضف إسهاماً جوهرياً إلى ما توصل إليه بلاثيوس، فرغم احتفاء النقاد المقارنين العرب بدراسة بلاثيوس الرائدة إلا أنها لم تفتح لهم آفاقاً لمزيد من البحث والاستقصاء والاستكشاف. بل حتى المصادر التي لم يثبت تاريخياً توفرها في عصر دانتي وأشار إليها بلاثيوس كرسالة الغفران والفتوحات المكية، لم تدفع النقاد والمقارنين العرب إلى استكمال هذا الموضوع الخصب بمزيد من الدراسة والمقارنة والاستقصاء.

وثمة ملاحظة أخرى، وهي تغاضي النقاد العرب الذين ناقشوا قضية المصادر العربية-الإسلامية للكوميديا الإلهية عن مناقشة احتمال تأثر دانتي بابن عربي في كتابه *الفتوحات المكية*، رغم أن هذه القضية أثارها أيضا بلاثيوس في دراسته التي اعتمد عليها النقاد العرب. فقد أشار بلاثيوس إلى كتاب *الفتوحات المكية* لمحيي الدين ابن عربي باعتباره أحد المصادر العربية الإسلامية التي يحتمل أن دانتي تأثر بها. يقول بلاثيوس:

"إن العملين [*الفتوحات والكوميديا*] يتفقان في الموضوع، والحدث، والهدف المجازي، ويتفقان في الشخصيات الرئيسة والثانوية، وفي معمار السماوات الكونية، وفي النزعة التعليمية للأفكار واستخدام الأدوات الأدبية لإنتاج موسوعة قومية مثالية. ويجب أن يُضاف إلى أوجه الشبه هذه، التشابه في الأسلوب المكثف، فكلا العملين موغلان في العمق والتعقيد إلى درجة توحي للقارئ بسر الإيحاء. أمام جميع هذه الأسباب ليس من المبالغة القول إن كتاب ابن

عربي، من بين الكتب الإسلامية، هو الأقرب إلى جنة دانتي بصفة خاصة، وإلى الكوميديا الإلهية بصفة عامة، خاصة فيما يتعلق بالجانب التعليمي والأخلاقي المجازي في الكوميديا." (Palacios 54)

وكما سبقت الإشارة إليه في مقدمة البحث، فقد كان الطيباوي أول باحث عربي يشير إلى مسألة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية. وقد أشار إلى بعض العناصر الصوفية كما وردت في *الفتوحات المكية* موضحا مشابهتها لبعض عناصر *الكوميديا الإلهية*. (فضل 8-9) وبعد الطيباوي تعرض لهذه المسألة ناقدان عربيان فقط، الأول هو صلاح فضل، الذي تبنى مرة أخرى آراء بلاثيوس في هذه المسألة وعرض دراسته عرضا مفصلاً موردا ملخصا لقصة ابن عربي ومواطن الشبه، أو ما يسميها فضل ملامح الاتفاق، بين *الفتوحات المكية* و*الكوميديا الإلهية*. ولم يشر فضل صراحة إلى أنه ينقل أفكار بلاثيوس، ما عدا إشارة مرجعية عابرة. (فضل 91-100)

والثاني هو داود سلوم الذي أشار إشارة سريعة إلى أثر التصوف الإسلامي على دانتي موردا بعض العبارات من *الكوميديا الإلهية* ومقارنا إياها ببعض العبارات المشابهة في *الفتوحات المكية*. ثم يختم سلوم دراسته الموجزة بقوله: "وبهذا يكون قد بان الأثر العربي الثالث في الكوميديا الإلهية لدانتي." (سلوم 175-160)

وقد أشار بدوي إلى هذه المسألة دون أن يتوقفا عندها أثناء مقارنته بين قصة المعراج و*الكوميديا الإلهية*، حيث أكد وجود تشابه كبير بين فكرة "الأعراف" الإسلامية الواردة في *الفتوحات المكية* وفكرة "المطهر" عند دانتي. (بدوي 56-60) كما أشار سعد أبو الرضا أيضا إشارة عابرة مقتضبة إلى هذا التشابه. (أبو الرضا 118-119)

ولعل عزوف النقاد العرب عن مناقشة هذه المسألة يعود إلى ثلاثة أسباب: الأول، أن كتاب *الفتوحات المكية* لا يقارن بشهرة *رسالة الغفران* أو قصة المعراج ولا بحضورهما القوي في الثقافة العربية-الإسلامية. الثاني، أن ابن عربي تطرق في *الفتوحات المكية* إلى الأنبياء عليهم السلام بأسمائهم، إضافة إلى أن بطل القصة "تابع الدين" يصل إلى مراحل متخيلة في السماوات العلى يجد الباحث المسلم حرجا في مناقشتها. الثالث، أن الأدب الصوفي لا يحظى باهتمام النقاد العرب لأنه لا يشكل حلقة مؤثرة في تاريخ الأدب العربي. ولأسباب دينية-عقدية ظل الفكر الصوفي وأقطابه، ومنهم الأدباء، في عزلة وغربة ألقت بظلالها على كتبهم وأفكارهم وإبداعاتهم. ولكن هذا السبب يجب ألا يوصد الباب أمام الباحثين لاكتشاف احتمالات وصول هذا العمل الأدبي إلى الثقافة الأوربية سواء في زمن دانتي أو بعده.

وأخيرا، إن الدراسات المقارنية العربية في هذه القضية ظلت أسيرة للمدرسة التاريخية التي تحصر البحث في إثبات وجود اتصال فعلي بين دانتي والمصادر الإسلامية. وقد حجب التقيدُ بهذه المدرسة النقادَ العرب عن البحث في آفاق أرحب وأخصب في العلاقة بين *الكوميديا الإلهية* والمصادر الأدبية الإسلامية خاصة *رسالة الغفران* و*الفتوحات المكية*. وإذا كان البحث المقارني التاريخي قد استقصى العلاقة بين قصة المعراج و*الكوميديا الإلهية*، فإن آفاق البحث تظل مفتوحة لمزيد من الدراسات المقارنة بين هذه الملحمة وبين *رسالة الغفران* و*الفتوحات المكية*، وذلك بتجاوز الأفق الضيق للمدرسة التاريخية الفرنسية، والانفتاح على المدرسة الجمالية الأمريكية في

الأدب المقارن التي تسعى إلى المقارنة بين الآداب المختلفة مع التجاوز عن شرط وجود علاقة تاريخية تبادلية بينهما. وهو اتجاه يشمل البحث عن "المشابهات في الأفكار الأدبية وفي الذوق الجمالي،" لأن أصحاب هذا الاتجاه "يعتبرون المشابهات الجمالية والذوقية أساسا للبحث ووسيلة لاكتشاف العنصر المشترك على مستوى الإنسانية." (الخطيب 41-42) إن توجيه العلاقة بين الكوميديا الإلهية من ناحية والمصادر العربية-الإسلامية، من ناحية ثانية، نحو البحث المقارني الجمالي، الذي يبحث عن مواطن التشابه والتلاقي بعيدا عن هاجس إثبات العلاقة التاريخية، سيكون مجالا خصبا وغنيا لمزيد من الدراسات المقارنية المستقبلية.[1]

---

1 نشر هذا البحث في مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة بجمهورية مصر العربية (أبريل 2009).

المراجع

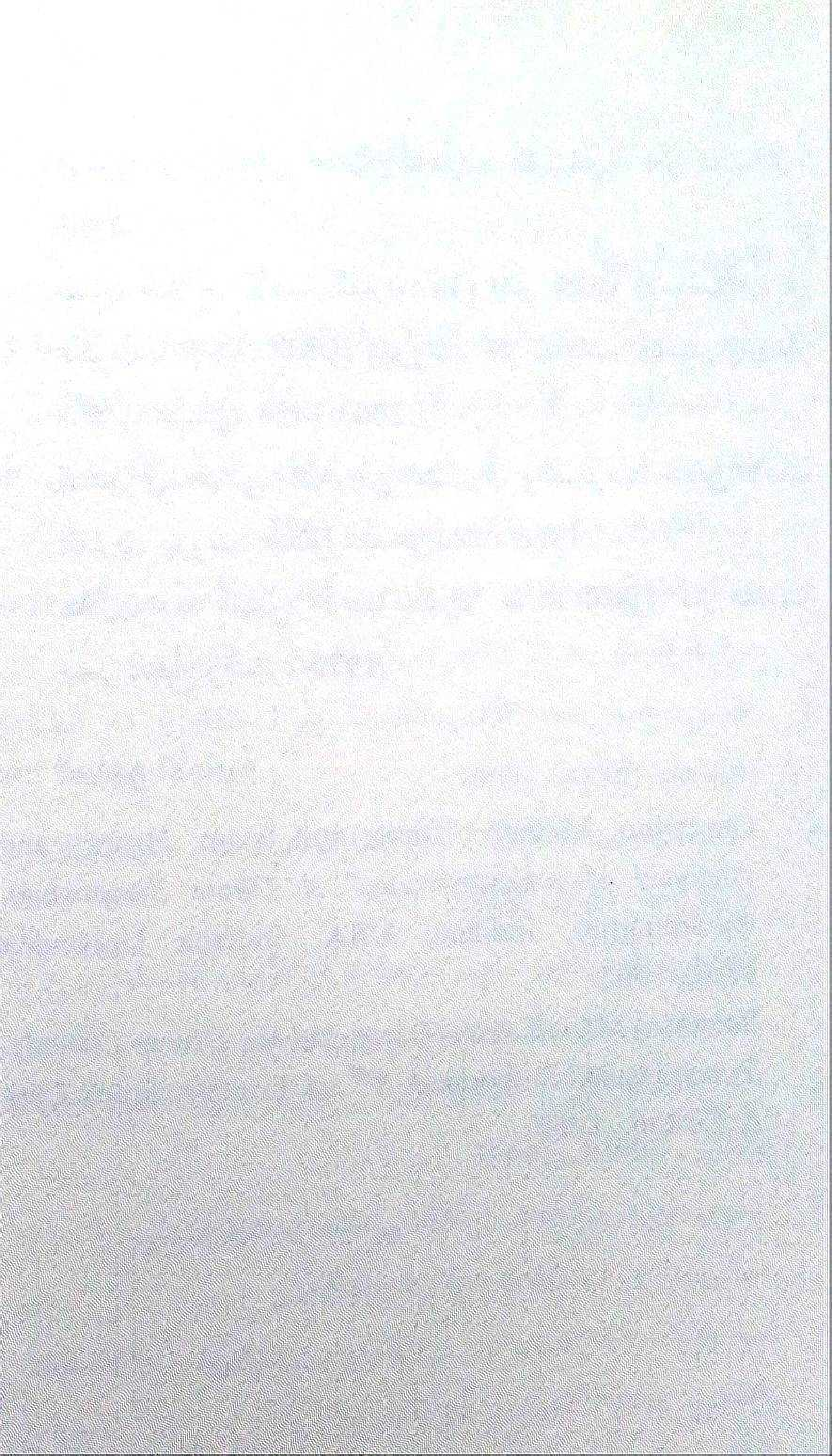
أ- المراجع العربية

- أبو الرضا، سعد. *البنية الفنية والعلاقات التاريخية: دراسة في الأدب المقارن*. الإسكندرية، مصر: منشأة المعارف، 1993.
- بدوي، عبد الرحمن. *أثر العرب في تكوين الفكر الأوروبي*. ط 2. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1967.
- بنت الشاطئ، عائشة عبد الرحمن. *الغفران لأبي العلاء: دراسة نقدية*. ط 2. القاهرة: دار المعارف، 1962.
- حسن، حسن جاد. *الأدب المقارن*. ط 2. القاهرة: دار الطباعة المحمدية، 1387هـ/1967.
- الخطيب، حسام. *آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا*. ط 2. دمشق: دار الفكر، 1999.
- خفاجي، محمد عبد المنعم. *دراسات في الأدب المقارن*. ج 2. القاهرة: دار الطباعة المحمدية، بدون تاريخ.
- زكي، أحمد كمال. *الأدب المقارن*. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، 1405هـ/1984.
- سلوم، داود. *دراسات في الأدب المقارن التطبيقي*. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1984.
- عبد الرحمن، إبراهيم. *الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق*. القاهرة: مكتبة الشباب، بدون تاريخ.
- العقاد، عباس محمود. *أثر العرب في الحضارة الأوربية*. ط 6. القاهرة: دار المعارف، 1968.

- عوض، لويس. *على هامش الغفران*. القـــاهرة: دار الهـــلال، 1966.
- فضل، صلاح. الأدب المقارن: (1) تأثير الثقافة الإســـلامية في الكوميديا الإلهية. القاهرة وبيروت: دار الكتاب المصـــري ودار الكتاب اللبناني، 2003/1424.
- الناعوري، عيسى. أدباء من الشـــرق والغـــرب: مـــن الأدب المقارن. بيروت: منشورات عويدات، 1966.
- هلال، محمد غنيمي. *الأدب المقارن*. ط 4. القاهرة: دار نهضـــة مصر للطبع والنشر، 1977.

ب- المراجع الأجنبية

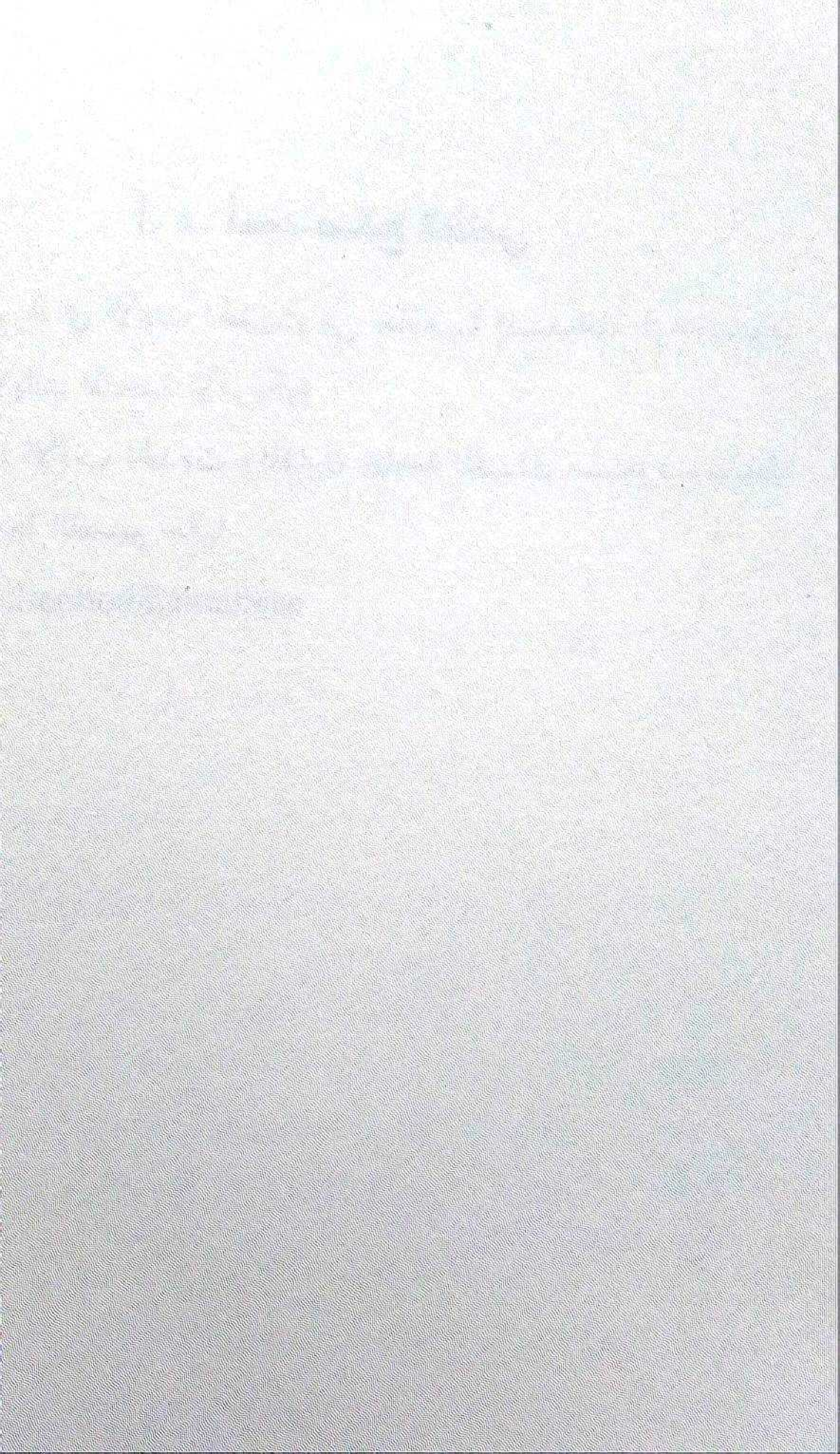
- Cantarino, Vicente. "Dante and Islam: History and Analysis of a Controversy." *A Dante Symposium*. Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press, 1965.
- Palacios, Miguel Asin. *Islam and the Divine Comedy*. Trans. Harold Sutherland. 2nd ed. London: Frank Cass & Co Ltd., 1968.

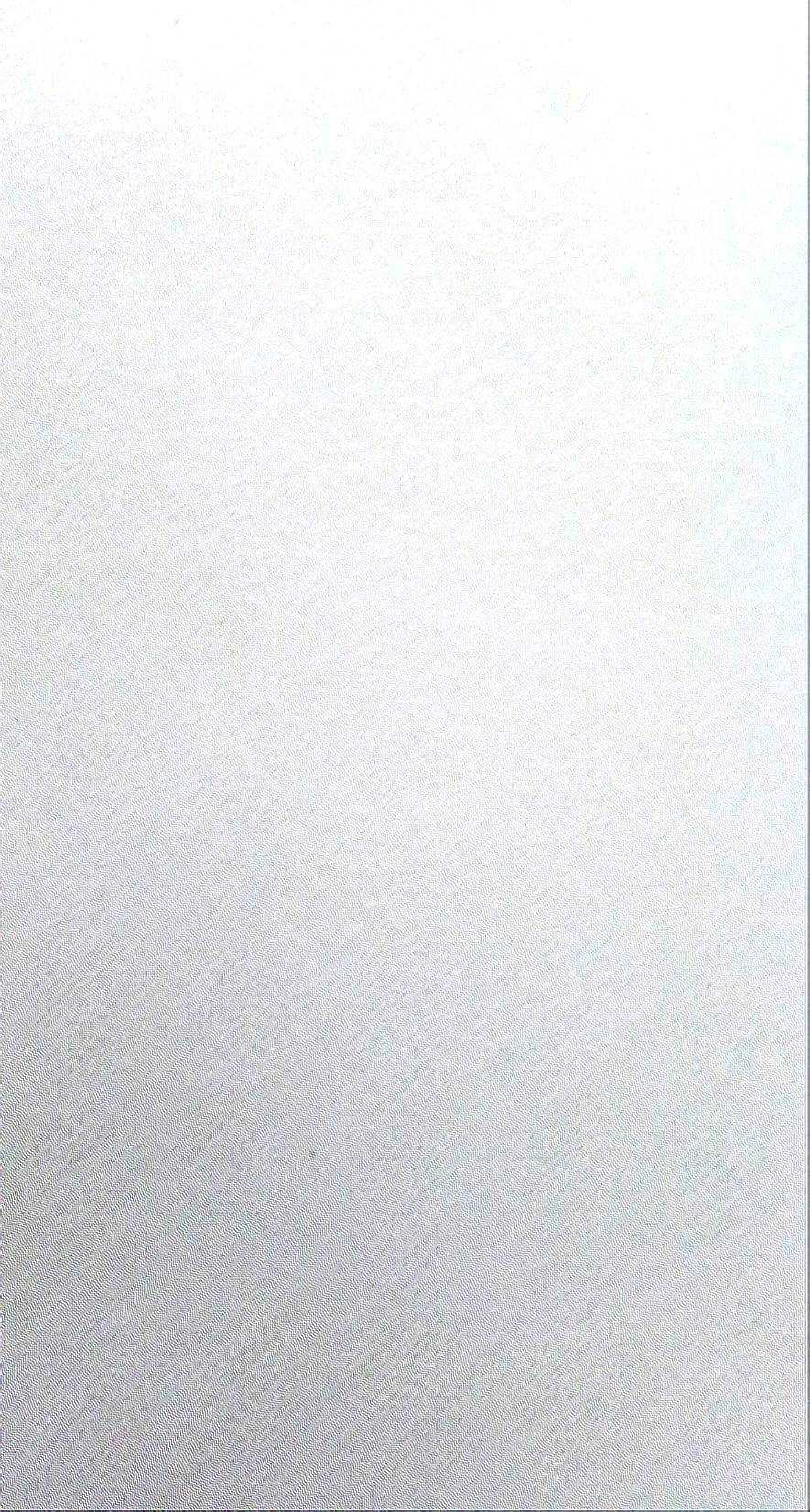


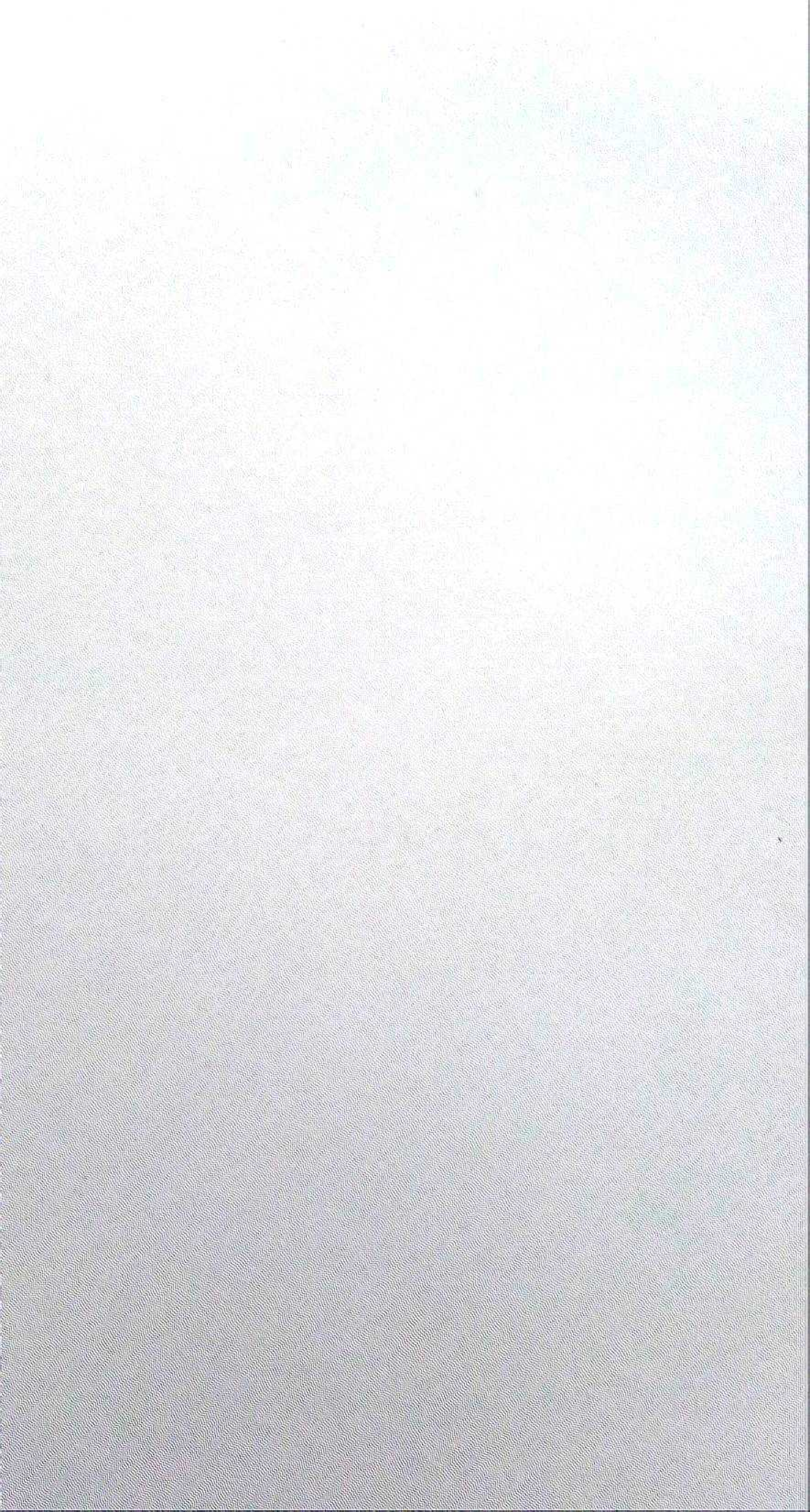
أ. د. أحمد صالح الطامي

- دكتوراه في الأدب الحديث من جامعة إنديانا-بلومنقتون بالولايات المتحدة الأمريكية
- أستاذ الأدب الحديث والمقارن بجامعة الملك سعود سابقا وجامعة القصيم حاليا

asattami@hotmail.com







من الترجمة إلى التأثير

دراسات في الأدب المقارن

أحمد صالح الطامي
• ناقد وأكاديمي من السعودية

يتناول هذا الكتاب زاويتين جوهريتين وأساسيتين من زوايا الدرس الأدبي المقارن: الأولى نظرية والثانية تطبيقية. أما الأولى النظرية فتتناول نظريات الترجمة في الفكر الغربي التي يتصدى لها الفصل الأول من الكتاب. وليس من شك أن الترجمة هي الوسيلة الرئيسة لانتقال الآداب إلى اللغات الأخرى. ولولا الترجمة لما حدث التأثر والتأثير ولما نشأ علم الأدب المقادن. ولذلك حظيت الترجمة باهتمام النقاد والمفكرين الغربيين، وتطورت دراسات الترجمة، وتوسعت، في الأدب والفكر الغربيين، تطورا وتوسعا جعل منها مصطلحا يزاحم مصطلح الأدب المقارن. ورغم استناد عملية التأثر والتأثير بين الآداب العالمية على الترجمة إلا أن العلاقة بينها وبين مصطلح «الأدب المقارن» ظلت «معقدة واشكالية».



منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com





editions.elikhtilef@gmail.com